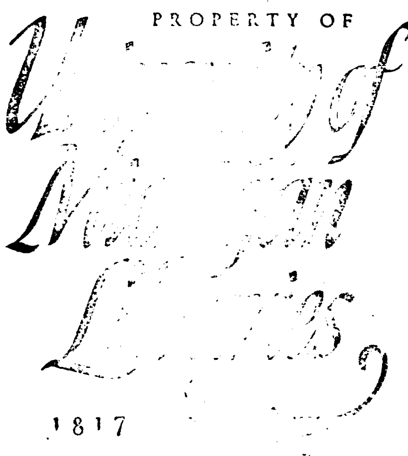
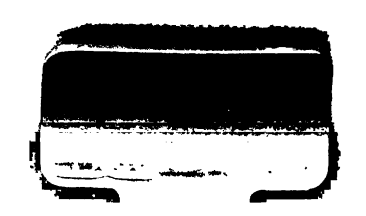

A 1,046,584




PROPERTY OF
1817
STELLFELD PURCHASE 1954



LES MAITRES DE LA MUS

Publiés sous la direction de M. JEAN CHAN

amille Bellaigue

Mendelsso



Paris, FÉLIX ALCAN, é

MENDELSSOHN

DU MÊME AUTEUR :

L'année musicale, 1886-1887. 1 vol. — 1887-1888, 1 vol. — 1888-1889, 1 vol. — 1889-1890, 1 vol. — 1890-1891, 1 vol.
L'année musicale et dramatique. 1892, 1 vol. — 1893, 1 vol.
Un siècle de musique française. 1 vol.
Psychologie musicale. 1 vol.
Portraits et silhouettes de musiciens. 1 vol. (Epuisé).
Impressions musicales et littéraires. 1 vol.
Etudes musicales. 1re série, 1 vol. — 2e série, 1 vol. — 3e série, 1 vol. (DELAGRAVE).
Mozart. 1 vol. de la collection des *Musiciens célèbres* (LAURENS).

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

MENDELSSOHN

PAR

CAMILLE BELLAIGUE



PARIS

FÉLIX ALCAN ÉDITEUR

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1907

MENDELSSOHN

INTRODUCTION

Il s'en faut de très peu, d'un degré peut-être de chaleur et de force, d'élévation ou de profondeur, que le musicien de la symphonie *Italienne* et de la symphonie *Écossaise*, des *Romances sans paroles* et du concerto pour violon, de *Paulus*, d'*Élie* et du *Songe d'une nuit d'été*, soit l'un des musiciens tout à fait grands. Mais il marche immédiatement à leur suite. Il marche, sérieux et charmant, jeune, heureux, paré de toutes les grâces et comblé de tous les dons.

Il eut, celui-là aussi, « du génie, du talent, et même de la facilité ». Il eut tout cela de très bonne heure. A dix-sept ans, Mendelssohn avait déjà composé — pour ne citer qu'un de ses purs chefs-d'œuvre — l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Et son génie, presque aussi facile que celui de Mozart, était sage, attentif, sévère à lui-

même, soucieux, jusqu'au scrupule, de progrès et de perfection. Mendelssohn conserva toujours l'habitude de revoir, de reprendre ses œuvres, sinon de les refaire, après leur exécution même, et le plus grand nombre de ses manuscrits ne fut publié qu'après sa mort.

Il naquit, il vécut dans la famille et dans le « milieu » (comme on dit quand on veut dire l'entourage) le mieux fait pour le former et le comprendre. Il eut des parents, une sœur, une femme et des amis d'élite, tous dignes de lui, comme il était digne d'eux tous. Il ne connut et ne goûta jamais que de précieux et nobles amours.

La richesse même lui fut donnée avec abondance. « Pauvreté, s'écriait fièrement Wagner un jour, pauvreté, dure indigence, compagne habituelle de l'artiste allemand, je veux te célébrer, toi, ma patronne fidèle, qui m'as suivi constamment en tous lieux ; toi qui, de ton bras d'airain, m'as préservé des vicissitudes d'une fortune décevante et qui m'as si bien abrité contre les rayons enivrants de son soleil, grâce au nuage épais et sombre dont tu as toujours voilé à mes yeux les folles vanités de ce monde[1]. »

1. *Gazette musicale* du 19 novembre 1840 : *Une visite à Beethoven* (*Episode de la vie d'un musicien allemand.*)

Une fois au moins la Fortune, et non la Pauvreté, suivit et servit un musicien d'Allemagne. Mais elle ne le put asservir. Libre par elle, Mendelssohn fut en quelque sorte libre d'elle également. Il s'éleva même au-dessus d'elle et, sans la dédaigner, la domina toujours.

Supérieur à la richesse, il l'a été même au bonheur. Celui-ci l'accompagna d'un bout à l'autre de sa courte vie. Il ne connut que les épreuves inévitables, le nécessaire et non le superflu de la douleur. Comme l'a dit Schumann, « le hasard l'avait bien doté, dès son baptême, d'un juste prénom, Félix ». Et cette autre supériorité n'est pas non plus si commune, tant il est vrai qu'il y a parfois, pour notre esprit et pour notre âme, plus de risques dans les bontés de la Providence que dans ses rigueurs.

Musicien exquis, Mendelssohn fut autre chose encore que musicien. Une forte éducation, littéraire, artistique, philosophique même, des voyages à l'étranger, développèrent de bonne heure, dans tous les sens et tout entière, cette nature où ne manquait pas une seule disposition heureuse. Les dessins et les aquarelles de Mendelssohn sont mieux que d'un amateur ; sa correspondance, qui remplit des volumes, est d'un écrivain. Il parlait plusieurs langues, lisait

le grec et le latin. Tout jeune, il fit hommage à Gœthe d'une traduction métrique de l'*Andrienne* de Térence. C'est « pour l'amour du grec » qu'il composa les chœurs d'*Œdipe* et ceux d'*Antigone*. Épris de la vie même physique, danseur élégant, hardi cavalier et nageur intrépide, il composait volontiers, pour ses amis et pour lui-même, des chansons de « pleine-eau », qu'il s'agissait de chanter en nageant. Ainsi vers sa vingtième année, Mendelssohn dut ressembler à ces jeunes gens de Platon qui ne sacrifiaient ni le corps ni l'esprit l'un à l'autre.

En un mot, le génie et le bonheur ne posèrent jamais leur couronne fleurie sur un front plus grave et plus doux. Par une dernière faveur, elle n'eut pas même le temps de s'y flétrir. Mendelssohn mourut à trente-huit ans et, pareille à son plus délicieux chef-d'œuvre, sa vie brillante et brève ne fut que le Songe d'une nuit d'été.

L'HOMME ET LA VIE

I

DE LA NAISSANCE A LA SEIZIÈME ANNÉE

« ... *Moses autem genuit Abraham. Abraham autem genuit Felix* », notre musicien, qui naquit le 3 février 1809, à Hambourg, dans une jolie petite maison, la Martens Mühle, sur les bords de l'Elbe.

Abraham se plaisait à répéter : « On m'appela longtemps le fils de mon père, on m'appellera plus tard le père de mon fils. » Il ne se trompait pas. De ses deux qualités, ou de ses deux titres, le second devait être sans doute le plus glorieux ; mais le premier déjà n'était pas sans honneur.

Moïse Mendelssohn, c'est-à-dire « fils de Mendel », ainsi qu'il s'appelait, à la mode israélite, naquit en 1729 dans la petite ville de Dessau. Son père y tenait, misérable lui-même,

une misérable école. Mais le désir, la passion du savoir le possédait. Il sacrifia tout ce qu'il pouvait sacrifier — c'était peu de chose — à l'instruction de son fils. L'enfant malingre, bègue et contrefait qu'était le petit Moïse, eut pour maître un rabbin du voisinage. A quatorze ans, il le suivit à Berlin. D'abord, et longtemps, il y eut tout à souffrir, et de tous : l'intolérance, le mépris, l'injustice et la haine, la pauvreté, même la faim. Mais de tout et de tous, à force d'intelligence, de courage et de labeur, il finit par triompher. Un noble, un ardent esprit animait ce corps chétif. Rien n'en put arrêter l'essor. Précepteur ou comptable, il assura par de modestes emplois la liberté d'une pensée ou d'un génie toujours en activité et toujours en progrès. Des travaux de plus en plus distingués lui conquirent des sympathies, même des amitiés précieuses et pour ainsi dire vengeresses. Lessing surtout ne lui témoigna pas moins d'affection que d'estime. Il fit de lui son correspondant, son collaborateur, (pour ses *Lettres sur la littérature*) et, dans *Nathan le Sage*, le modèle de son héros. Helléniste et philosophe, interprète aussi des croyances de sa race et docteur de sa loi, Moïse Mendelssohn donna du *Phédon*, du *Pentateuque*, des *Psaumes* et du *Cantique des Cantiques*, des traductions qui firent grand bruit.

Quand vint son mariage, en 1763, il dut acquitter encore, malgré son renom déjà considérable, une des charges, et non la moins bizarre, qui grevaient ses coreligionnaires. Chacun d'eux, en pareille circonstance, était tenu, paraît-il, d'acheter une certaine quantité de porcelaine à la manufacture royale de Prusse. Mendelssohn, dit-on, se décida pour deux cents singes de grandeur naturelle. On prétend même que la famille en a longtemps conservé quelques-uns.

Mais ce fut sa dernière humiliation. La revanche était prochaine. En ce petit juif obscur, l'Allemagne avait fini par reconnaître un de ses illustres enfants. Il mourut en 1786, dans la foi de ses pères, avec le titre et les droits de citoyen allemand[1].

Il laissait trois fils et trois filles. L'une de celles-ci, Dorothée, avait, après une liaison romanesque, épousé Frédéric Schlegel. Une autre, Henriette, éleva la fille du général Sébastiani, laquelle, on le sait, devint la femme et la victime du duc de Choiseul-Praslin. C'est Abraham, le second fils de Moïse, (né en 1776), qui fut le père de notre musicien : père incomparable, éducateur, ami, conseiller, à qui Félix, avec tout son respect, toute sa tendresse et tout

1. Voir : *Fanny Mendelssohn, d'après les Mémoires de son fils*, par E. Sergy ; Paris, 1888.

son génie même, doutait de pouvoir jamais rendre autant qu'il lui devait.

Abraham entra de bonne heure, comme caissier de banque, au service de la maison Fould, de Paris. Quelques mois après, il épousait Léa Salomon, qu'il avait connue à Berlin. Son désir eût été de rester à Paris, qui lui plaisait fort, dût-il « y manger du pain sec ». Mais sur les instances de sa future belle-mère, il revint en Allemagne, à Hambourg, où son frère aîné, Jacob, le prit comme associé.

C'est à Hambourg que vinrent au monde les trois premiers des quatre enfants d'Abraham et de Léa : Fanny d'abord, le 15 novembre 1805 ; puis Félix, le 3 février 1809 et Rebecca en 1811 [1]. La même année, le fâcheux état où l'occupation et l'administration française avait réduit leurs affaires, força les Mendelssohn d'abandonner Hambourg. Ils se transportèrent à Berlin, où bientôt ils purent fonder une maison de banque, très vite florissante, et qui sous leur nom, considérable à plus d'un égard, y prospère encore aujourd'hui.

La famille était plus admirable encore que la maison. Le père et la mère en étaient l'un et l'autre, l'un autant que l'autre, à la fois l'esprit et

1. Le quatrième et dernier, Paul, naquit à Berlin en 1819.

l'âme, l'intelligence et le cœur. De ces parents élus, on peut dire que ces enfants prédestinés reçurent la vie en toute sa plénitude.

Intelligente et fine, exerçant, mais sans y prétendre et sans qu'il y parût même, une influence et comme un charme irrésistible, Mme Mendelssohn était bonne musicienne. Quand on lui présenta sa fille, Fanny, qui venait de naître, elle déclara tout de suite que les doigts de la petite étaient faits pour jouer les fugues de Bach. Ils les jouèrent, en effet, sans beaucoup tarder. A treize ans, Fanny savait par cœur le *Clavecin bien tempéré*. La sœur d'abord, et bientôt le frère avec elle, reçurent de leur mère les premières leçons, et longtemps ils refusèrent de jouer sans la voir assise à côté d'eux.

Supérieur encore à sa femme, Abraham Mendelssohn était un sage et un juste. De bonne heure il sembla, si l'on peut dire, un jeune patriarche, dont la tendresse conjugale et paternelle, une tendresse attentive et judicieuse, tempérait le sérieux et la rigueur, encore judaïque à demi. Un biographe de son fils a parlé de sa « raison de cristal ». Zelter le recommandait à Gœthe en ces termes : « Il est de l'espèce des braves gens (*Er gehört zu den Braven*). En des jours difficiles, il a pu devenir riche sans une ombre sur son âme. »

A son heureux foyer, Abraham Mendelssohn entretenait, avec la confiance et l'affection, la discipline et le respect filial. Judaïque à demi, disions-nous plus haut. Chez le fils du vieux Moïse, la foi des ancêtres, sinon le caractère, s'était affaiblie ou détendue. Un frère de sa femme, Bartholdy, plus tard consul de Prusse à Rome et propriétaire d'une fameuse villa décorée de peintures par l'école allemande, avait précédemment reçu le baptême. Il pressa Mendelssohn de suivre son exemple : « Il est juste, lui écrivait-il, de rester attaché à une religion persécutée et malheureuse et d'imposer cette religion comme un martyre à ses enfants, aussi longtemps qu'on a la certitude qu'elle est la seule bonne, la seule capable de donner le salut ; mais lorsque cette assurance n'existe plus, il serait barbare d'imposer à ses enfants des sacrifices douloureux et inutiles... Oserais-je te conseiller d'adopter à l'avenir le nom de Mendelssohn-Bartholdy, pour te distinguer des autres membres de la famille Mendelssohn; j'en serais d'autant plus réjoui, que ce nom, rappelant le mien, garderait mon souvenir vivant dans votre cercle. Ce ne serait d'ailleurs là qu'une mesure très simple, car il est d'usage, en France et dans d'autres pays, de joindre à son nom celui des parents de sa femme, pour éviter la confusion

entre les diverses branches d'une même famille[1].»

Mendelssohn écouta l'un et l'autre conseil. Ses enfants — et lui-même après eux — furent baptisés protestants et joignirent à leur nom celui de Bartholdy. Mais l'abjuration de l'oncle ayant provoqué la colère et la longue rancune de la grand'mère Salomon, la conversion du reste de la famille demeura secrète.

Aussi bien, en se détachant de l'Ancien Testament, il ne paraît pas qu'Abraham Mendelssohn se soit attaché fortement au Nouveau. Une lettre, qu'il écrivit à Fanny, lors de sa confirmation, témoigne d'une assez libre, ou plutôt assez vague religion.

« Tu as fait un pas décisif, ma chère fille. Puissent les conséquences en être bénies pour ta vie entière. Il est un sujet que nous avons évité jusqu'ici de traiter ensemble, et dont je voudrais t'entretenir aujourd'hui. Dieu existe-il ? Qui est Dieu ? Une partie de notre être survit-elle à la destruction de notre corps ? Quels espaces habiterons-nous ?... Étant incapable de résoudre ces problèmes, j'ai craint de les aborder avec toi. Mais ce que je sais, c'est qu'il existe en toi, en moi, et dans dans tout cœur d'homme, une éternelle aspiration vers la Justice

1. M. Sergy, *op. cit.*

et la Vérité. Nous avons une conscience qui nous rappelle au devoir chaque fois que nous sommes tentés de nous en écarter. Cette assurance, je la tiens ferme, et c'est elle qui constitue ma religion, mais telle que je l'éprouve, je ne pouvais te l'inculquer.

« Ce sont là les seuls enseignements que je puis te donner, mais leur vérité est démontrée depuis que le monde existe. La forme sous laquelle a été présentée la religion est historique, sujette à des modifications comme l'est toute formule humaine. Le judaïsme triomphait il y a quelques siècles. Plus tard, ce fut le paganisme. Aujourd'hui le christianisme est victorieux. Nous, tes parents, nous sommes nés et nous avons grandi dans la religion juive, et nous avons su rendre hommage à Dieu dans nos consciences en suivant les pratiques de nos pères. Nous vous avons élevés, toi, tes frères et ta sœur, dans la religion chrétienne, parce qu'elle répond aux besoins de la majorité des hommes et qu'elle renferme des préceptes d'obéissance, de charité, de résignation et d'amour. Jésus-Christ, son fondateur, dont trop peu de fidèles suivent l'exemple, les a tous mis en pratique. Tu as, par la profession de foi faite aujourd'hui, rempli l'obligation que la société chrétienne exige de toi pour t'accueillir comme l'un de ses

membres. Écoute la voix de ta conscience, sois vraie et bonne, soumise à tes parents jusqu'à la mort, et tu goûteras la paix de l'âme, le meilleur bonheur qu'il nous soit donné de connaître ici-bas [1]. »

On ne saurait guère à quelle confession rapporter cette profession, dont la noblesse et l'élévation morale n'ont d'égale que l'incertitude et l'imprécision religieuse. Une seule chose est hors de doute, c'est que le demi-chrétien qu'était cet honnête homme, fit de son fils bien-aimé, de l'auteur de *Paulus* et d'*Elie*, du *Lauda Sion* et du *Lobgesang*, non seulement un honnête homme comme lui-même, mais un chrétien accompli.

Enfant presque aussi merveilleux qu'avait jadis été le petit Mozart, le petit Mendelssohn fut confié de bonne heure à des maîtres de tout genre, et choisis. Pour les lettres, c'était Heyse, le fameux philologue. Plus tard, Félix écouta les leçons de Hegel, peut-être sans beaucoup d'admiration, car il en garda surtout l'habitude, quand il voulait parler de sornettes ou de sottises, d'employer le mot *hégéleries*. Pour la musique, il fut l'élève de Klein, de Berger et de Zelter. C'est du second apparemment qu'il apprit le mieux ce que les Mendelssohn ou les

1. Sergy, *op. cit.*

Mozart peuvent avoir à apprendre. Quant à l'honnête, classique et médiocre Zelter, alors le régent, ou l'oracle de Berlin, le correspondant et l'informateur musical de Gœthe, il eut sans doute ce mérite, de proposer ou d'imposer à Félix l'admiration, et même la religion, qui comptait alors peu de fidèles, de Jean-Sébastien Bach. Pour le reste, on assure qu'il se contenta « de mettre le poisson dans l'eau et de le regarder nager ».

De lui-même, dès son plus jeune âge, Mendelssohn se plongeait et se jouait dans la musique comme en son élément. Il apportait à l'étude, et bientôt à la composition, ce mélange d'ardeur et de raison, de passion et de sagesse, que révèlent certains portraits de son enfance et qui sera toujours le double signe de son caractère et de son génie[1].

En 1818, à neuf ans, il joua pour la première fois du piano devant le public. L'année d'après, il entrait à la *Singakademie* (école de chant). Il étudiait aussi le violon et le violoncelle. En 1820, il était l'auteur d'une fugue, dont quelques musiciens, auxquels son père l'avait

1. Voir deux portraits de Mendelssohn enfant : l'un par son beau-frère Hensel, et l'autre, de 1821, par C. Begas, dans l'excellent ouvrage : *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, par M. Ernest Wolff ; Berlin, 1906. « Harmonie », Verlaggesellschaft für Literatur und Kunst.

montrée, s'étonnèrent fort. Vers la même époque, si ce n'est la même année, il compose un petit opéra de salon et de famille, *Die beiden Neffen*. Un psaume suit, puis une grande double fugue, de petites symphonies, un quatuor, une cantate. L'enfant commence à couvrir, de son élégante et fine écriture, les premiers des feuillets sans nombre qui formeront peu à peu, dans un ordre parfait, les quarante ou cinquante volumes aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de Berlin.

L'année 1821 fut mémorable entre toutes pour Félix. Il fit la connaissance de Weber et celle de Gœthe. Il entrevit seulement, dans le salon de ses parents, l'illustre auteur du *Freischütz*, qui venait donner son chef-d'œuvre à Berlin. Mais il demeura quinze grands jours à Weimar, auprès de Gœthe. Pendant les dix années qui suivirent, il y revint plusieurs fois, et dans cette rencontre du vieillard près de la mort et de l'enfant près de la gloire, il y eut quelque chose d'auguste et de charmant.

Tel était bien le sentiment de Gœthe lui-même. Il éprouvait pour l'harmonieux enfant une sorte d'admiration attendrie. Contre son ordinaire, il se montrait avec son jeune commensal, simple, familier, enfant comme lui. Félix a raconté son premier séjour à Weimar en des lettres qui sont

d'une intelligence, d'un sérieux, et d'une grâce au-dessus de son âge. Ses parents et Zelter, qui l'envoyait à son illustre ami comme un divin messager du royaume des sons, n'avaient point épargné les conseils au petit pèlerin de onze ans. « Ouvre tes sens, surveille-toi, aie bonne tenue à table, parle avec réserve, » disait le père. Et la mère ajoutait : « Recueille le moindre mot de Gœthe, je veux tout savoir de lui. »

Docile, il leur décrivait tout : la maison, le jardin et les statues, l'air de noblesse et de grandeur antique des lieux, des choses et surtout du maître ; son maintien, son langage, sa voix, habituellement douce, mais qui pouvait avoir un éclat de tonnerre. « Je fais beaucoup plus de musique ici qu'à la maison ; je joue en général quatre heures de suite, quelquefois six et même huit. Chaque jour, après le dîner, Gœthe ouvre le piano en disant : « Je ne t'ai pas encore entendu aujourd'hui, fais-moi un peu de bruit. » Puis il s'assied près de moi, et quand j'ai fini de jouer, (j'improvise généralement), je l'embrasse ou lui demande de m'embrasser. » Gœthe voulait tantôt des fugues et tantôt des menuets : « Faut-il vous jouer, demandait alors Félix, le plus joli qu'il y ait au monde? » Et il jouait celui de *Don Juan*. Par gageure, ou par défi, Gœthe aimait à mettre sous les yeux de Mendelssohn

les manuscrits les plus difficiles à déchiffrer, un de Beethoven entre autres, et l'épreuve tournait toujours à l'honneur de l'enfant, à la joie du vieillard.

Pendant l'été de 1822, les Mendelssohn allèrent passer quelques semaines en Suisse. En traversant Francfort, Félix fut présenté chez les parents d'un jeune musicien, qui devint ensuite l'un de ses plus chers amis, Ferdinand Hiller. Hiller a conté leur première entrevue et l'impression que lui causèrent les manières tour à tour espiègles et graves, cérémonieuses même, de son jeune et déjà célèbre visiteur.

On revint à Berlin par Weimar, où, depuis le départ de Félix, le piano de Gœthe était resté muet. « Approche, s'écria le poète, et réveille les esprits ailés qui ont dormi si longtemps... Tu es mon jeune David. Si je deviens malade et triste, ton jeu bannira les mauvais rêves et jamais je ne brandirai ma lance contre toi. » Puis, se tournant vers les parents, il ajouta : « C'est un rare, un divin enfant. Renvoyez-le-moi bientôt afin que je me repose en lui. »

Séparés de nouveau, le vieillard et l'enfant se demeuraient l'un à l'autre présents et précieux. Zelter tenait Gœthe au courant des progrès du génie de Félix. Musique de théâtre (de théâtre intime, car il ne s'agit que de menues opérettes)

et musique de chambre, pour les instruments et pour les voix, les œuvres succédaient aux œuvres. Dans toutes et partout, le vieux professeur était étonné et ravi de trouver « quelque chose de beau, de nouveau, d'original, avec de l'esprit, de l'abondance, du calme, de l'harmonie et de l'unité ». L'esprit et le corps, tout se transformait, se développait chez le délicieux adolescent. Mosshelès, de passage à Berlin en 1824, fut reçu chez les Mendelssohn. Il accepta de donner des leçons à Félix. Mais en son jeune élève, (plus jeune que lui de quinze ans), il salua tout de suite un maître, et de ce jour là jusqu'à son dernier jour, Mendelssohn n'eut pas un plus fervent admirateur, un ami plus aimant et plus aimé.

Chaque mois, presque chaque semaine ajoutait une nouvelle promesse à tant de promesses accomplies. Zelter sentit que le moment était venu d'émanciper le génie impatient de son disciple. Le 3 février 1824, Mendelssohn achevait sa quinzième année. Le soir, après une répétition à l'orchestre du petit opéra des *Deux Neveux*, la famille était réunie à la table du souper. Zelter se leva, prit Félix par la main et lui tint à peu près ce langage : « Mon cher enfant, à compter de ce jour, tu n'es plus un apprenti, mais un compagnon. Je te confère ce titre au nom de

Mozart, de Haydn et du vieux Bach. » Dans l'esprit de Zelter, sans doute, comme sur ses lèvres, le dernier des trois était le premier, et peut-être Félix lui-même partageait-il cette préférence. Le plus précieux cadeau de son dernier Noël avait été justement une belle copie, offerte par sa grand'mère, de la *Passion selon saint Mathieu*. L'amour du vieux *cantor* possédait son jeune cœur et de cet amour il se préparait à donner, quatre ans plus tard, un magnifique témoignage.

Mais le jour n'en était pas venu encore. Au printemps de 1825, Félix alla passer, avec son père, quelques semaines à Paris. Il y goûta fort peu notre musique et — qu'on excuse le barbarisme — notre musicalité moins encore. Il parle du Paris musical à peu près comme jadis en avait parlé Mozart. Il trouve chez nous moins de génie, ou seulement de savoir, que de savoir-faire, d'ambition et d'intrigue. Il déplore la frivolité du monde, voire l'ignorance des artistes. « Songe un peu, ma chère enfant », écrit-il à sa sœur Fanny dans une lettre qui n'est, il en convient, qu'un *allegro féroce*, « songe que les gens d'ici ne connaissent pas une note de *Fidelio* et qu'ils tiennent Sébastien Bach pour une vieille perruque bourrée d'érudition. J'ai joué deux préludes l'autre soir; on a trouvé que celui en

la mineur commençait tout à fait comme un duo de Monsigny. »

Le seul Cherubini se montra bienveillant (à sa manière) pour son jeune visiteur : « Ce garçon est riche ; il fera bien ; il fait même déjà bien ; mais il dépense trop d'argent, il met trop d'étoffe à son habit. » Auber assurément allait plus court vêtu. L'opéra-comique de *Léocadie* paraît à Mendelssohn la chose la plus misérable du monde, « avec son ouverture qui n'est qu'un *tremolo* perpétuel, entre le basson à la cave et la petite flûte au grenier. » Baillot lui-même, Baillot, qu'un jour il estimera davantage, déchiffra, paraît-il, un quatuor de Félix avec tant de précipitation et de violence, que l'ouvrage fit peur à son auteur. Mendelssohn partit sans regret et rentra dans sa chère Allemagne, plus que jamais heureux et fier de se sentir Allemand. Aussi bien une circonstance toute matérielle, le hasard d'un changement de logis, allait l'attacher plus étroitement encore à sa patrie et à son foyer.

II

DE SEIZE A VINGT ANS. — LA MAISON FAMILIALE

C'est en 1825 que les Mendelssohn, abandonnant leur habitation de la Neue Promenade,

allèrent s'établir dans la maison qu'Abraham venait d'acheter au numéro trois de la Leipzigerstrasse. Vieille, mais vaste maison, aux pièces hautes et spacieuses, avec un air d'abandon, mais de grandeur et de noblesse aussi. Une cour y attenait d'un côté. De l'autre, s'étendait un jardin, ou plutôt un parc véritable, de plusieurs arpents. Des pelouses, des arbres magnifiques en faisaient, non pas un décor factice, mais un vrai paysage, un horizon de nature, admirable de profondeur et de silence, de solitude et de poésie. Un pavillon séparé, sorte de villa d'été, ne se composait que d'un rez-de-chaussée, où s'ouvrait sur le jardin, par de larges baies, une grande salle à colonnes, disposée à merveille pour les fêtes, les concerts et les représentations. Elle trouva tout de suite, et pour longtemps, son emploi. Telle était la pittoresque et sympathique demeure, opulente et simple à la fois, que pendant vingt années, jusqu'à la mort de Fanny et de Félix, l'aimable et brillante famille allait remplir d'harmonie et de mouvement, de génie et de bonheur.

Si les choses, comme leurs larmes, ont leurs sourires, autour de l'adolescence d'un Mendelssohn, pour la favoriser et la réjouir, elles créèrent un royaume enchanté. Sans orgueil et sans caprice, il en était le maître modeste et sage, le

dieu jeune et charmant. On s'empressait à le servir, à le fêter. Sa sœur Fanny, qui le précédait de quelques années dans la vie, le suivait pas à pas dans son art. Excellente musicienne elle-même, elle méritait ce compliment que Félix lui fit un jour : « Tu sais parfaitement à quoi le bon Dieu a pensé quand il a créé la musique. » Digne de comprendre son frère toujours et quelquefois de le conseiller, l'admirant de tout son esprit et l'aimant de tout son cœur, elle souhaitait seulement de surprendre en ses propres œuvres, un reflet, un écho fraternel. D'abord elle n'eût pas mieux demandé que de suivre, elle aussi, le même chemin. Son père, avec beaucoup de prudence, l'en détourna. « Tes remarques, lui écrivait-il, au sujet de tes rapports avec ton frère, sont justes et bien exprimées. La musique deviendra peut-être pour lui une profession; pour toi elle restera un art d'agrément; tu ne saurais la considérer comme le but de ta vie et de tes aspirations. Il est permis à Félix d'avoir l'ambition de faire connaître son talent, dont le succès importe à son avenir. Mais toi, mon enfant, renonce à des triomphes qui ne siéent point à ton sexe, et cède la place à ton frère... Tu es bonne, et, si petit que soit le mot, il signifie beaucoup. Mais il est nécessaire de te perfectionner encore, surtout de

mieux comprendre ta vocation de femme et de ménagère, la seule à laquelle tu sois appelée... Un choix judicieux parmi tes occupations est nécessaire et il faut que tu te résignes à celles qui doivent être exclusivement ton partage. Soumets-toi à ce sacrifice joyeusement et dès aujourd'hui... La vie doit avant tout avoir une base solide; il sera toujours temps de l'orner. » La jeune fille, puis la jeune femme, accomplit tout entier, avec sagesse, mais avec largeur aussi, le programme paternel. Rien ne manqua jamais, ni les bases, ni les ornements, à la solidité comme à la beauté de sa vie.

Rébecca, seconde sœur de Félix, était une belle jeune fille, instruite et spirituelle, qui lisait et traduisait le grec à livre ouvert. Son plus jeune frère, Paul, jouait du violoncelle en artiste. Des amis, jeunes aussi, habitaient les dépendances de l'hospitalière demeure. Ils en partageaient la vie et l'accroissaient encore. Du dehors même, et de partout, non seulement de l'Allemagne, mais de l'étranger, les visiteurs, et les plus fameux, affluaient. Pendant vingt ans, pas un artiste, musicien, peintre ou sculpteur, pas un poète, pas un savant, pas un philosophe, ne traversa Berlin, sans paraître chez les Mendelssohn et quelquefois sans s'y arrêter. Leurs portraits à tous, esquissés à leur insu par

Guillaume Hensel, le peintre, longtemps le fiancé, puis le mari de Fanny, remplissaient un album, véritable galerie des contemporains illustres.

L'été surtout, pour les hôtes de la Leipzigerstrasse, était la saison bénie. Alors, durant les longues journées, pendant les nuits de clair de lune, la grande salle à colonnes se rouvrait sur les gazons refleuris. Le « journal » de la maison, constamment ouvert sur une table, où tout le monde, même les passants, pouvait écrire une maxime, une histoire, un poème, une folie, ce journal qu'on avait appelé tout l'hiver le « Journal du thé et de la neige », reprenait son nom favori : « la Gazette du jardin ».

Il fut vraiment, ce jardin, autant et peut-être plus que cette maison, le gardien, le confident et l'inspirateur de Mendelssohn adolescent. Aussi bien, le dedans et le dehors mêlaient en quelque sorte autour du jeune musicien leurs influences propices. Les « dimanches de musique » de la Leipzigerstrasse sont demeurés célèbres. Pour le jeune Félix, comme naguère pour le vieil Haydn, c'était des « jours de magnificence. » Mais tandis que le bonhomme Haydn, pour les « régaler » en quelque sorte de son génie, n'invitait que des paysans, un auditoire d'élite, renouvelé sans cesse, assistait à ces après-midi musicaux.

Fanny, Félix, y prenaient leur part, mais rien que leur part. Avec eux, les plus grands artistes y faisaient entendre les plus purs chefs-d'œuvre. Admirable interprète, Félix était égal aux premiers, et déjà ses compositions ne paraissaient point indignes des autres. En se le figurant dans ce décor de fête et devant ce public de choix, comblé — sans en être accablé — de toutes les faveurs, de celles que prête le monde et de celles que Dieu donne, marqué pour le génie et ne le devant payer d'aucune souffrance, on songe avec mélancolie, et peut-être il songea lui-même, à des maîtres encore plus grands et moins heureux : à Bach, enseveli dans sa retraite, à Mozart, humilié comme un laquais, à Beethoven, infirme, farouche et solitaire. Quel accueil au contraire faisaient à Mendelssohn et la vie et la gloire ! Quelle bienvenue elles lui souhaitaient toutes les deux ! Voici que le soir tombe ; la foule s'est retirée et le dernier écho des applaudissements s'est tu. Mais dans le silence et l'intimité familiale, l'aimable héros de ces belles heures en vivra de plus douces et de non moins fécondes. A la musique succède la lecture et la causerie. Jean-Paul, et surtout Shakespeare, étaient alors les auteurs favoris, les dieux littéraires de la famille. Schlegel et Tieck publiaient justement leur traduction du

grand Will. Ses drames, ses comédies plus encore, tournaient toutes les jeunes têtes, enivraient tous les jeunes cœurs. On ne parlait que de Shakespeare, on ne récitait que ses vers dans le cercle des Mendelssohn, et déjà, quand la nuit était venue, sous les grands arbres du parc, Félix, épiant au clair de lune la danse des fées et des génies, songeait le *Songe d'une nuit d'été.*

C'est en 1826 (il avait dix-sept ans) qu'il en composa la célèbre ouverture. Après quinze années d'attente, le reste de la partition devait suivre ce délicieux prologue, y répondre et l'égaler. Quelques mois auparavant, il venait d'écrire son *octette*, un de ses chefs-d'œuvre encore et l'un des chefs-d'œuvre de la musique de chambre, inspiré, (le *scherzo* notamment), par un sentiment analogue et tout à fait mendelssohnien. « Félix, écrit Fanny, m'a confié ce qu'il a voulu exprimer dans cette dernière œuvre. Le morceau se joue *staccato* et *pianissimo*. Les tremolo, les trilles, tout y est nouveau, étrange et néanmoins si éthéré, qu'il semble qu'un souffle léger vous élève dans le monde des esprits. On serait tenté soi-même d'enfourcher le manche à balai d'une sorcière pour mieux suivre la troupe aérienne en son vol. »

Après Shakespeare, Cervantès. En 1827, un petit opéra, les *Noces de Gamache*, le seul que

Mendelssohn ait fait représenter publiquement, fut joué sur le théâtre de Berlin et n'y réussit pas. L'échec affligea les dix-huit ans de l'auteur. Un voyage de quelques semaines en Allemagne, avec deux joyeux compagnons, suffit à les consoler. Il écrivait d'Erbich, un petit village perdu : « Si trois des familles les plus accomplies de Berlin pouvaient voir trois de leurs fils les plus accomplis vagabonder la nuit sur la grande route, en compagnie de voituriers, de paysans et d'apprentis, elles se voileraient la face. Rassurez-vous ! Les fils n'en sont pas moins d'une gaieté folle...

« Nous nous entretenons alternativement de musique, de pathologie et d'Homère ; chacun amène ainsi son sujet préféré, et la discussion se clôt par des refrains d'étudiants. Les pensées sérieuses surgissent en même temps que les saillies folles, et leur mélange constitue une jouissance inexprimable. Il est tard ; notre maigre chandelle me refuse ses services et la lune ne la remplace pas ! Bonne nuit ! »

De Bade, une quinzaine de jours après : « Je vis ici comme feu Tantale. Un monde d'idées me traverse l'esprit. Je voudrais pouvoir les jouer et l'hôtel possède un piano passable. Je me glisse au salon. Un Français hélas ! et sa gracieuse femme, musicienne pour mon mal-

heur, ont pris possession du salon et du piano. J'invite la jeune dame à jouer... « Bravo, madame, vous jouez comme un ange ! » Mais on le prie, lui, de jouer à son tour. Alors c'est bien autre chose. Le salon peu à peu se remplit de monde ; on applaudit à tout rompre. Les pensionnaires de l'hôtel se disputent, s'arrachent le jeune virtuose. L'un d'eux l'invite à dîner à Strasbourg ; un autre, un Parisien, lui propose un livret d'opéra-comique. Survient le directeur de la maison de jeu. « Il déclare que ma musique fait tort à sa roulette, que les joueurs l'ont abandonnée et que c'est contraire à son contrat. Bref il obtient que le piano soit transporté ailleurs. »

De retour à Berlin, Félix ne se souvient plus de *Gamache*. D'autres ouvrages l'occupent. C'est une, et même deux symphonies enfantines à l'imitation de Haydn ; c'est un quatuor, un *Tu es Petrus* et l'ouverture de la *Meeresstille* (*Le calme de la mer*) ; c'est une cantate pour l'anniversaire d'Albert Dürer, une autre à l'occasion d'un congrès scientifique présidé par Humboldt. « A chaque œuvre nouvelle, écrit alors Fanny, Félix devient plus clair et plus profond. Il est maintenant en possession de tous ses moyens. Il suit une direction de plus en plus assurée, il marche vers un but qu'il s'est à lui-même fixé, qu'il voit très nettement et que je ne saurais définir pré-

cisément avec des mots ; une idée d'art ne peut s'exprimer aisément par les mots; autrement il n'y aurait pas d'autre art que la poésie. »

Son art de prédilection, à lui, Félix, continuait de couronner, mais non pas d'étouffer le reste de ses facultés, de ses goûts, de ses études. La vie en lui se développait abondante et, pour ainsi dire, intégrale. C'est dans l'intervalle de ses cours à l'Université et, d'après son propre aveu, sur le piano d'une belle dame, qu'il composait l'ouverture du *Songe*. « *Nihil humani alienum.* » Dans l'ordre de l'esprit et dans l'ordre du cœur, rien ne lui était étranger. Famille, éducation, relations mondaines, artistiques et littéraires, amitiés précieuses, comme celles d'un Hiller ou d'un Moschelès, pas un élément, pas un raffinement de la culture la plus délicate ne manquait au progrès de cette plante choisie.

Mais depuis longtemps déjà, non moins que ses œuvres personnelles, et peut-être davantage, un chef-d'œuvre national, insigne et presque inconnu, hantait, absorbait la pensée de Félix. Après un siècle de mort, la *Passion selon saint Matthieu*, de Jean-Sébastien Bach, allait revivre par lui. Dès son enfance, il avait souhaité d'être l'ouvrier — ou l'ange — de cette résurrection. Alors c'était le temps où Zelter réunissait chez lui, tous les vendredis, ses meilleurs élèves de

la *Singakademie.* Félix et sa sœur étaient du nombre. On chantait là beaucoup de Bach. On y apprenait le respect, l'amour aussi du vieux maître, allemand entre tous, venu jadis parmi les siens et que les siens, après cent ans écoulés, refusaient ou dédaignaient encore de connaître. Aux environs de sa vingtième année, Félix lui-même, aidé par Fanny, commença de former un groupe choral d'une vingtaine de voix. La *Passion selon saint Matthieu*, qu'il connaissait par cœur, fit l'objet de toutes les études pendant la saison 1828-1829. Il fut bientôt résolu qu'on en donnerait une exécution publique au profit d'une œuvre de charité. Le chanteur Devrient, intime ami de Mendelssohn, prit une grande part à l'entreprise. Il en a laissé dans ses *Souvenirs* une intéressante relation. Quelques lettres de Fanny s'y rapportent également. La chose n'alla pas toute seule. Les difficultés venaient d'abord de l'œuvre, et puis, surtout peut-être, de certaines gens. Zelter lui-même témoigna d'abord peu de confiance et de zèle. Spontini, craignant pour ses propres ouvrages, fit plus d'opposition encore. Le public enfin se montrait défiant, si ce n'est hostile. Soutenu, relevé par Devrient, Félix ne se laissa rebuter par rien ni par personne. On finit par obtenir la neutralité, puis la faveur de Zelter. Spontini

lui-même se résigna. Quant à Mendelssohn, il animait, il enflammait chacun de son ardeur. Dirigeant de mémoire toutes les répétitions, il accompagnait au piano, de la main gauche ; de la droite, il tenait le bâton et marquait la mesure. Jamais peut-être, en sa carrière de chef d'orchestre sans rival, il n'accomplit de tels prodiges. Tout cela, comme dit Edouard Devrient, en deux mots qui définiraient assez bien Mendelssohn lui-même et tout entier, « tout cela était admirable et charmant ».

« L'intérêt, écrit Fanny, s'accrut à chaque répétition. La noblesse de la composition, la nouveauté de la forme, le sujet en lui-même soulevaient des transports d'enthousiasme... La renommée de l'œuvre se répandit de proche en proche, si bien que tous les billets furent retenus le jour même de l'annonce du concert ; des milliers de personnes n'ont pu obtenir de place. »

La première audition eut lieu le 10 mars, dans la salle du Conservatoire, avec un succès triomphal. Une seconde fut demandée et donnée le 21 mars, jour anniversaire de la naissance de Bach. Elle excita plus d'enthousiasme encore. A cette nouvelle, Gœthe écrivait de Weimar à Zelter : « Il me semble que j'entends gronder la mer. » Le public en effet eut bien l'impres-

sion, avec la surprise, de se trouver devant quelque chose d'infini, comme l'Océan. Ce jour-là, dans la vie musicale de Mendelssohn et dans celle de l'Allemagne, un grand acte s'était accompli. Le musicien de vingt ans se réclamait de l'aïeul ou du patriarche de son art. Il l'appelait en témoignage, il se consacrait à lui, et, renouant la chaîne de la tradition nationale, il scellait en quelque sorte avec un anneau d'or l'alliance entre son jeune talent et le vieux génie de sa race.

III

LES ANNÉES DE VOYAGE (1829-1832)

On ne saurait les appeler aussi, comme celles du jeune Wilhelm Meister, des années d'apprentissage. C'était un maître déjà, lorsqu'il partait, à vingt ans, que le musicien de l'*octette* et de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été.* Il ne partait pas, l'heureux pèlerin, comme autrefois et tant de fois Mozart, par nécessité, pour assurer ou pour « gagner » sa vie, mais pour l'embellir seulement et l'orner d'une suprême parure. Ses études étant faites, un père libéral — dans les deux sens du mot — jugeait utile, afin de les parfaire, d'envoyer l'écolier d'hier à

cette école de chaque jour, et pratique entre toutes, que tiennent pour chacun de nous les événements et les hommes. Ce père continuait ainsi de mériter le double hommage que son fils devait rendre plus tard à sa mémoire : « Il a été mon maître dans l'art et dans la vie. »

L'Angleterre, avant tout autre pays, attira Félix et, plus que tout autre, par la suite, elle devait le rappeler et le retenir. L'Angleterre, qui fit peu de grands musiciens anglais, a fait beaucoup pour de grands musiciens allemands. Cette mère inféconde se montra toujours une hôtesse généreuse autant qu'une fidèle amie. Elle adopta Haendel et celui-ci lui dut peut-être quelque chose non seulement de sa gloire, mais de son génie. Elle accueillit dignement le petit Mozart, et Haydn sexagénaire écrivit à Londres et pour Londres ses plus belles symphonies. Quelque trente-cinq ans après, en 1826, l'auteur du *Freischütz* vint à Londres donner *Obéron*, son dernier chef-d'œuvre, et mourir. Enfin, l'année suivante, l'Angleterre encore honora, consola les derniers jours de Beethoven. La *Société Philharmonique* de Londres, dirigée alors par Sir George Smart et par Moschelès, avait depuis quelque temps résolu de donner un grand concert au bénéfice du maître. Mais d'abord, apprenant sa maladie et sa misère, elle fit remettre au sublime agonisant

un chèque de cent livres sterling. Un billet de Beethoven, le dernier qu'il ait écrit, une semaine avant sa fin, remerciait Moschelès en ces termes :

Vienne, le 18 mars 1827.

« Avec quels sentiments j'ai lu votre lettre du 1er mars, c'est ce que je ne puis dépeindre par des mots. Cette générosité de la *Société Philharmonique* qui a presque prévenu ma prière, m'a touché jusqu'au plus profond de mon âme. Je vous prie donc, cher Moschelès, d'être l'organe par lequel je fais parvenir à la *Société Philharmonique* mon plus profond remerciement pour son intérêt particulier et son secours. Dites à ces dignes hommes que, quand Dieu m'aura rendu la santé, je m'efforcerai de réaliser par des œuvres mes sentiments de reconnaissance et que je m'en remets au choix de la Société pour écrire ce qu'elle voudra. Toute une symphonie esquissée est dans mon pupitre, ainsi qu'une nouvelle ouverture et aussi autre chose. Au sujet du concert que la *Société Philharmonique* a décidé de donner à mon bénéfice, je prie la Société de ne pas abandonner ce projet. Bref, je m'efforcerai de remplir tous les vœux de la Société et je ne me serai jamais mis à une œuvre avec un tel amour que dans ce cas. Puisse seulement le Ciel me rendre bientôt la santé, et je montrerai aux généreux Anglais combien je sais apprécier l'intérêt qu'ils prennent à ma triste destinée [1]. ».

On le voit — et l'on comprend qu'il en ait tiré

1. *Correspondance de Beethoven*. Traduction, introduction et notes de M. Jean Chantavoine. Paris, Calmann-Lévy (Lettre CXLVIII et dernière).

quelque gloire — c'est vers le peuple anglais qu'alla la dernière pensée de Beethoven.

Plusieurs aussi des pensées de Mendelssohn — et non des moindres — devaient être pour l'Angleterre. Elle inspira le *Songe d'une nuit d'été*, l'ouverture de *Fingal* et la symphonie *Ecossaise;* elle entendit la première l'œuvre suprême du maître, qui l'avait écrite pour elle, l'oratorio d'*Elie*. Aussi bien, entre l'artiste et le pays qui devait être jusqu'à la fin son pays de prédilection, il existait à quelques égards une affinité naturelle. Du caractère anglais, avec le sérieux et l'amour de la tenue, Mendelssohn avait la gravité, presque l'austérité du sentiment religieux. Élégant, et nous dirions distingué, si le mot n'était devenu justement le contraire de la chose ; mêlant, en ses manières exquises, la noblesse, la dignité même, avec la gaieté, voire la gaminerie, la fantaisie et l'humour, Mendelssohn, aussitôt entré dans la haute société de Londres, chez le marquis de Lansdowne ou le duc de Devonshire, y parut un *gentleman* accompli.

Modestes mais sincères, ses lettres nous racontent ses succès, et ses succès de tout genre, artistiques et mondains, l'admiration, l'enthousiasme, excité dès ses premiers concerts par ses œuvres et par son jeu. Il parut le 30 mai

pour la première fois à la *Philharmonique*. On commença par sourire un peu de le voir si jeune, mais on ne tarda guère à s'en émerveiller. Il dirigea l'une de ses symphonies et joua le *Concertstück* de Weber. Un mois après, il exécuta le concerto en *mi bémol* de Beethoven, réputé jusqu'alors inaccessible, et dirigea l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Un concert monstre, au bénéfice des inondés de Silésie, avec le concours de Moschelès et de la Sontag, avait attiré tant de monde, qu'une lady ne trouva place qu'entre les bassons et les cors et demanda si là du moins elle entendrait bien. Dès la première répétition, Félix avait gagné tous les cœurs : « C'est un des moments les plus heureux dont je garderai le souvenir, car en une demi-heure tous ces étrangers m'étaient devenus amis. »

Sa correspondance nous dit encore les menus agréments de sa vie, le charme de sa petite chambre, son piano « idéal », son poêle, son thé anglais et jusqu'à la figure de sa petite servante en papillotes. Pour son plus grand plaisir, et son plus grand profit, d'anciens amis retrouvés lui faisaient les honneurs de Londres et faisaient à Londres aussi les honneurs de son talent et de sa personne. C'était Klingemann, un camarade d'enfance, devenu secrétaire d'am-

bassade, mais resté le poète qu'il avait été jadis. Surtout c'était Moschelès, ou plutôt le ménage Moschelès, dont la bonté pour lui « dépasse toute description »; Moschelès, son aîné de quinze ans, son ancien maître, et peut-être son maître préféré, pour qui toujours, avec modestie, il mêlera dans son cœur la plus déférente gratitude à la plus vive amitié.

Dans la dernière semaine de juillet, Félix et Klingemann partirent pour l'Écosse. Pendant un mois que dura leur voyage, le temps ne cessa guère d'être affreux. Pourtant, sous un rayon de soleil, dans la chapelle en ruines d'Holyrood, au pied de l'autel où Marie Stuart avait ceint la couronne, Mendelssohn entendit chanter, gémir en lui le thème mélancolique du premier morceau de la symphonie en *la* mineur, l'*Ecossaise*. Une autre fois, des joueurs de cornemuse lui donnèrent peut-être l'idée du *scherzo*. Enfin, le 7 août 1829, en sortant de la grotte de Fingal, il adressait à ses sœurs le motif initial — orchestré — de son fameux poème symphonique : « Klingemann vous a tout raconté, le terrible mal de mer, Staffa, les environs, le voyage, les voyageurs... Ce que je peux vous envoyer de mieux, ce sont les lignes qui précèdent ».

Après avoir passé quelques semaines à la

campagne, chez des compagnons de voyage qui l'avaient invité, Félix revint à Londres. Il y fut retenu deux longs mois par les suites d'un accident de voiture : une grave blessure au genou. Son dépit de garder la chambre et l'immobilité, son regret — plus vif encore — de ne pouvoir aller assister au mariage de sa sœur bien-aimée avec Guillaume Hensel, tout cela céda pourtant à sa philosophie et à sa bonne humeur habituelle. Klingemann le soignait comme un frère et ses amis anglais s'ingéniaient à le distraire, à le gâter de cent façons. Pour prendre patience, il avait accroché au pied de son lit son bonnet et son manteau de voyage. Enfin le moment arriva de les décrocher. Dans les derniers jours de novembre, il put se mettre en route. Il revint, boiteux encore, à Berlin, rapportant plus d'une grande œuvre commencée : la symphonie *Ecossaise*, *Fingal* et la symphonie de la *Réformation*, plus un petit opéra-comique achevé, le *Retour au pays* (*Die Heimkehr aus der Fremde*). Il en avait écrit la musique sur un livret de Klingemann, pour fêter, ainsi que son propre retour, le vingt-cinquième anniversaire du mariage de ses parents. On le représenta le soir de Noël 1829, en famille, mais jamais autrement depuis, à cause du caractère intime de ce filial hommage. Ce fut le dernier essai dramatique de Mendels-

sohn. Non pas que, dans la suite, il n'ait souhaité quelquefois d'aborder le théâtre. Plus d'un sujet lui fut offert : entre autres, la *Tempête*, par Immermann, et *Hans Heiling*, par Devrient, qui, sur son refus, le remit à Marschner. Mais aucun poème ne devait jamais satisfaire soit à ses exigences littéraires, soit, peut-être, à ses scrupules moraux et religieux. Son père disait à ce propos : « J'ai peur que Félix finisse par ne trouver ni une femme, ni un poème d'opéra ». La première heureusement lui fut donnée ; quant à l'autre, il ne le rencontra qu'à la fin de sa vie : c'était *Loreley*, de Geibel, dont il ne composa qu'un fragment assez court, un finale avec chœurs.

Mendelssohn revenu demeura quelques mois seulement parmi les siens, juste assez de temps pour achever la symphonie de la *Réformation*, prendre la rougeole de sa jeune sœur et refuser avec désintéressement — au profit d'un ami — la chaire de professeur de musique à l'Université qu'on offrait à ses vingt ans. Le désir de l'Italie ávait envahi son âme. Le « *Dahin! Dahin!* » de son vieil ami Gœthe chantait en son jeune cœur. Il se mit donc en route. Mais d'abord il alla demander son viatique à Gœthe, le plus illustre de tous les pèlerins allemands au pays de beauté. Weimar plus que jamais lui fit

fête. Il s'y arrêta quatorze jours. Avide jusqu'à la fin de savoir et de sentir, Gœthe ne pouvait se rassasier ni de son jeu ni de ses discours. « C'est singulier que je sois resté si longtemps sans entendre de musique. Pendant ce temps, vous n'avez pas cessé, vous autres, de faire progresser l'art et je ne suis plus au courant. Allons, expliquez-moi cela tout au long, car il s'agit maintenant de causer raisonnablement. » Ottilie avait beau s'inquiéter du nombre et de la longueur des séances de musique : « Non, non, répondait Gœthe, il parle si clairement de son art, que j'apprends de lui beaucoup de choses... Qui donc », ajoutait-il encore, « peut comprendre pleinement un phénomène, s'il ne se rend pas compte de ses origines ou de ses antécédents » ? Le phénomène musical, ses origines et son évolution tout entière, tel était l'objet de ces entretiens ou de ces leçons. « Chaque jour », écrit Félix, « avant midi, je dois lui jouer sur le piano des morceaux des divers grands compositeurs, par ordre chronologique, et lui expliquer comment ils ont fait progresser l'art. Pendant ce temps-là, il se tient assis dans un coin sombre comme un Jupiter tonnant, et ses yeux lancent des éclairs. Il ne voulait pas du tout mordre à Beethoven. Mais je lui dis que je ne savais comment le lui faire comprendre et je me mis à lui

jouer le premier morceau de la symphonie en *ut* mineur, qui lui fit une impression tout à fait étrange ». Il commença par me dire : « Mais cela « ne produit que de l'étonnement et n'émeut pas « du tout ; c'est grandiose. » Il murmura encore quelques mots entre ses dents ; puis, après une longue pause, il reprit : « C'est très grand et « tout à fait étourdissant ; on dirait presque que « la maison va crouler. Mais que serait-ce donc, « si tous les hommes ensemble se mettaient à « jouer cela ! » A table, au milieu d'une autre conversation, il y revint encore.

Par discrétion, Félix parlait chaque jour de partir, mais les instances de Gœthe le forçaient chaque jour à remettre son départ. Enfin, le 3 juin, il prit congé du grand homme. Il ne devait plus le revoir. Il emportait un feuillet manuscrit de *Faust* avec cette dédicace : « A mon cher et jeune ami Félix Mendelssohn-Bartholdy, le puissant et doux maître du piano. Souvenir des beaux jours de mai 1830 », et dans la voiture qui l'emmenait, il trouva des monceaux de fleurs.

C'est par Munich et Vienne qu'il descendit en Italie. A Munich, il s'arrêta plusieurs semaines, retenu par le charme de deux jeunes filles, Joséphine Lang et Delphine de Schauroth, l'une et l'autre musiciennes accomplies.

Mais Vienne déplut à Félix et lui sembla fri-

vole. En cette ville, où Beethoven venait à peine de mourir, « les meilleurs pianistes de l'un et de l'autre sexe n'ont pas encore joué une seule note de Beethoven. Quand je faisais observer qu'il y a pourtant quelque chose chez lui et chez Mozart, on me disait : « Alors, vous êtes un amateur de musique classique ? — Oui, répondais-je ». Et dans cette brève réponse, avec ses goûts, sa nature et son génie, Mendelssohn se révélait, s'affirmait tout entier.

Venise, le 10 octobre 1830.

« Me voici donc en Italie ! Ce qui a été pour moi, depuis l'âge de raison, le plus beau rêve de la vie, se réalise enfin et j'en jouis à cette heure. La journée d'aujourd'hui a été trop pleine pour que, le soir venu, je n'aie pas besoin de me recueillir un peu »...

« Je me suis efforcé, disait l'abbé Vogler[1], de tenir ce « passage un peu maigre, afin que le thème qui vient ensuite « n'en ressorte que mieux. » — Je crois que dans le passage en question » — (il s'agit du passage de la frontière austro-italienne), — » le bon Dieu a suivi le système de l'abbé, car, au delà d'Ospedaletto, le thème ressort et produit un fort bel effet. Je m'étais toujours figuré que la toute première impression produite par l'Italie devait être quelque chose de saisissant, qui vous frappe et qui vous transporte. Jusqu'à présent je n'ai rien éprouvé de pareil. J'ai seulement senti dans l'air je ne

1. Célèbre professeur de composition. Weber et Meyerbeer, entre autres, furent ses élèves.

sais quoi de chaud, de doux, de caressant ; j'ai éprouvé un bien-être, un contentement inexprimable qui se répand ici sur toutes choses. Passé Ospedaletto, on entre dans la plaine, on laisse derrière soi les montagnes bleues ; les rayons d'un soleil resplendissant et chaud se jouent à travers le feuillage de la vigne et la route passe entre des vergers dont les arbres sont reliés par des pampres. Il semble qu'on est là chez soi, qu'on connaît tout cela depuis longtemps et qu'on ne fait que revenir en prendre possession...

« C'était justement un dimanche ; de tout côté les gens arrivaient tout fleuris dans leurs costumes méridionaux à couleurs tranchées et voyantes ; les femmes avaient des roses dans les cheveux, de légers cabriolets nous croisaient à chaque instant et les hommes se rendaient à l'église montés sur des ânes. A chaque relai je trouvais devant la poste aux chevaux des attroupements d'oisifs formant les plus beaux groupes dans leurs poses indolentes. Une fois, entre autres, je vis un homme prendre très tranquillement dans ses bras sa femme, qui se tenait debout à côté de lui et, faisant demi-tour, s'en aller ainsi avec elle. C'était un rien, mais ce rien était charmant. De loin en loin nous apercevions sur la route des villas vénitiennes, qui peu à peu se massaient davantage ; enfin nous passâmes entre des maisons, des jardins et des arbres, comme dans un parc. Le pays a un tel air de fête, les feuilles de la vigne et ses grappes noires forment entre les arbres de si jolies guirlandes, qu'on s'imagine presque être un prince qui fait son entrée solennelle dans ses États. Tout le monde est attifé, paré de ses plus beaux habits et quelques cyprès par ci par là ne gâtent pas le paysage. »

Autant, si ce n'est encore plus que le paysage, et dès son entrée à Venise, la peinture italienne, l'Assomption ou la Mise au tombeau, séduit l'artiste sensible à tous les arts qu'était le jeune voyageur. Mais parmi ces tableaux, ou devant eux, quelle musique ! Dans l'église des Franciscains, où se trouvait alors — le chef-d'œuvre depuis a péri — le Martyre de saint Pierre, « quelqu'un se mit à tapoter de l'orgue et les saintes figures du Titien furent condamnées à entendre un pitoyable finale d'opéra. Après tout, qu'importe ? Là où se trouvent de pareils tableaux, je n'ai pas besoin d'organiste, je me joue à moi-même de l'orgue en pensée. »

Il en sera toujours, ou trop souvent, ainsi pour Mendelssohn en Italie. Partout, sauf à la chapelle Sixtine, pendant les offices, entre ce qu'il regarde et ce qu'il écoute, il trouvera le même contraste, ou les mêmes dissonances ; mais toujours aussi dans une harmonie supérieure, celle des arts plastiques ou celle de la nature, il saura les résoudre en quelque sorte et les sauver.

A travers la Toscane fleurie, il descendait vers Rome, lentement, avec délices. La douceur de vivre, cette douceur italienne, et qui n'est qu'italienne, s'insinuait en lui. Mais elle ne l'enivrait pas tout entier. Un peu de son âme alle-

mande se défendait encore et devait se refuser toujours. La négligence et le désordre, le laisser aller et le laisser faire de ce peuple, son manque de tenue et de correction, son insouciance et sa paresse lui déplaisait. Quitte à se faire traiter « d'ours du Nord », il regrettait parfois les tilleuls et les sapins, sous les cyprès, les myrtes et les lauriers.

Pourtant il avait des heures, et plus que des heures, des jours, des semaines, des mois d'abandon sans réserve et de plaisir sans mélange. Mendelssohn a compris et goûté Rome avec une justesse, une finesse, que n'y apportent guère des sens et moins encore des esprits de vingt ans. Il y trouva tout de suite cette impression de bien-être et d'être chez soi, pour toujours, qu'on y éprouve plus que partout en Italie et comme nulle part ailleurs.

« Il me semble que je ne suis plus le même homme depuis que je suis ici. Auparavant j'avais à lutter contre mon impatience, ma hâte d'aller en avant et de poursuivre toujours plus rapidement mon voyage. J'avais fini par croire que c'était chez moi une habitude ; mais je vois bien maintenant que cela tenait uniquement à mon vif désir d'atteindre ce point capital. Je l'ai atteint enfin et je me sens dans une disposition d'esprit si calme, si gaie et si grave en même temps, que

je ne puis vous en donner une idée. Qu'est-ce qui produit sur moi cette impression ? Je ne saurais non plus bien le dire ; le formidable Colisée et le joyeux Vatican, cet air tiède de printemps et les gens sympathiques, ma chambre confortable, tout enfin y contribue. »

« Figurez-vous, au n° 5 de la place d'Espagne, une petite maison à deux fenêtres qui a le soleil toute la journée et transportez-vous par l'imagination dans l'appartement du premier étage. Vous voyez dans une des chambres un bon piano de Vienne, sur la table quelques portraits de Palestrina, Allegri, avec leurs partitions et un *psautier* en latin ; c'est là que je réside actuellement... Le matin, je me mets à ma fenêtre, d'où je vois au delà de la place tous les objets éclairés par le soleil se détacher nettement sur un beau ciel bleu... De bonne heure, en entrant dans ma chambre, lorsque j'aperçois mon déjeuner qu'un soleil éclatant dore de ses rayons (je me gâte, vous le voyez, et je tourne au poète) j'éprouve un sentiment de bien-être inouï ; car nous voilà bientôt à la fin de l'automne et chez nous qui peut prétendre à avoir encore, dans cette saison, de la chaleur, un ciel serein, des raisins et des fleurs ? Après mon déjeuner je me mets au travail, je joue, je chante et je compose jusque vers midi ».

Mais quelquefois il ne pouvait résister à l'attrait, à l'appel des matinées romaines. « J'aurais grande envie de ne pas me déranger et de continuer à écrire. Pourtant je me dis : tu dois voir aussi le Vatican. Une fois au Vatican, c'est la même chose ; je ne voudrais plus en sortir, de sorte que chacune de mes occupations est pour moi la source des joies les plus pures et que je ne me dérobe à un plasir que pour en goûter un autre. »

C'est la vie tout entière, que dis-je, c'est l'idée même ou l'idéal de la vie, que Rome, pour ceux qui la comprennent et qui l'aiment, renouvelle et transfigure. Mendelssohn écrit très justement : « Si quelqu'un venait en ce monde avec un plein sentiment des choses, tout ce qui l'entoure devrait lui sourire d'un air aussi vivant, aussi joyeux que sourient au visiteur ces peintures du Vatican : *L'École d'Athènes* et *la Dispute du Saint Sacrement*.

Dans la musique italienne, au moins dans celle qui se faisait alors en Italie, Mendelssohn trouva peu de beauté. Pas de compositeurs et des interprètes misérables. « Quant à faire exécuter quelque chose ici, il n'y faut pas songer... La musique italienne, de même qu'un Sigisbée, sera éternellement pour moi quelque chose de vulgaire et de bas... L'Italie ne peut plus pré-

tendre à cette gloire d'être le pays de la musique. » Mais il n'oubliait pas qu'elle le fut naguère et c'est des maîtres d'autrefois, ceux dont il avait les portraits sur sa table de travail, que Mendelssohn faisait, à Rome, son étude et parfois ses délices.

Dans sa dernière lettre de Rome, au moment de partir pour Naples, après avoir suivi les offices de la semaine sainte, il écrit : « Ce que j'ai vu et entendu pendant ces huit jours a surpassé mon attente... On a beaucoup vanté et beaucoup critiqué les cérémonies de la semaine sainte ; mais, ainsi qu'il arrive le plus souvent, on a oublié de dire la chose principale, à savoir qu'elles forment un tout complet ». Voilà justement ce que Mendelssohn se garde d'oublier. Ce qu'il admire et ce qu'il décrit, c'est l'ensemble. Dans l'effet général, il ne distingue, ou du moins il n'isole rien. En véritable artiste, il est sensible avant tout à la convenance parfaite, aux rapports, esthétiques et religieux, que soutiennent les uns avec les autres les divers éléments de la liturgie pontificale : le lieu, les formes, la musique et le spectacle, la couleur même, les lumières ou les ombres, les paroles et les sons.

Quant à la musique en soi, tantôt il l'admire, elle le touche et l'attendrit jusqu'aux larmes ;

tantôt au contraire elle le choque, il lui résiste et proteste contre elle ; tantôt enfin, ce qui n'est pas elle, ce qui l'entoure, est si beau, qu'il l'oublie elle-même. Quelquefois, dit-il, « ils peuvent chanter ce qu'ils veulent et comme ils veulent, cela vous fait une grande impression ». Mais d'autres fois le sublime est surtout, est seulement ce qu'ils chantent et comme ils le chantent.

« Quand j'entendis pour la première fois ce *Credo in unum Deum*, que je connais si bien, quand tous les moines à figure grave qui m'entouraient l'entonnèrent avec un entrain et une vigueur remarquable, je sentis un frisson me parcourir le corps et c'est ce moment-là que je préfère à tous les autres. »

D'autres cependant lui paraissent encore admirables et dignes, aurait dit son ami Gœthe, d'être arrêtés ou retenus. « Aussitôt après le *Pater*, le *Miserere* (celui d'Allegri) commence *pianissimo*. Vous pouvez aisément vous figurer ce qui vient après, mais vous ne parviendrez jamais à vous faire une idée de ce commencement. »

Rebelle à la psalmodie, qu'il déclare monotone et fatigante, même à la fantaisie de certains mélismes grégoriens, qui le jettent, dit-il, « en une sainte colère », Mendelssohn au contraire est séduit par la douceur de cette polyphonie

palestrinienne, dans laquelle « on est enveloppé comme dans un élément ». Les *Improperia* surtout le frappent d'admiration. « C'est une belle et sévère composition de Palestrina, et lorsque, après les cris tumultueux des Psaumes, on entend ce morceau, composé sans basses, uniquement pour des hautes-contre-solos et des ténors; lorsque l'oreille est caressée par ces crescendo et ces decrescendo d'une si exquise délicatesse, que le son se dégrade insensiblement jusqu'à devenir imperceptible, et passe lentement d'un ton et d'un accord à un autre, cela produit un effet ravissant. »

Pourtant ce n'était pas dans la musique même que Mendelssohn, à Rome, autour de Rome, trouvait le plus de musique. Il en entendait peu, faute d'en pouvoir entendre de bonne. Et sans doute il était sensible à cette privation de la réalité sonore. « J'ai assez de musique au corps, écrit-il, pour désirer vivement de retrouver un orchestre et un chœur complets. Là du moins on entend ce qu'on appelle du son, et ici il n'y a rien de pareil. Le son est devenu pour ainsi dire notre affaire et lorsqu'on est resté si longtemps hors de son élément, on se trouve bien privé. » Mais il se ménageait du moins d'ingénieuses revanches. Musicien véritable, musicien en tout, partout et toujours, il savait écouter, entendre

autre chose encore que le son. Dans l'air tiède et dans le ciel bleu, dans le murmure des fontaines, dans les ruines et les fleurs, dans les couleurs et les parfums, dans le paysage enfin et dans la nature, il découvrait des harmonies, il surprenait des chants. « Dernièrement, j'ai été avec V** sur le Ponte-Nomentano. C'est un pont abandonné et tombant en ruines ; il est situé dans la verte *Campagna* aux lointains horizons... C'est là qu'il faut aller chercher la musique ; c'est là qu'on l'entend retentir de toutes parts, et non dans les salles de spectacle aussi vides qu'insipides. Nous courûmes, ainsi arpentant la *Campagna* en tous sens, sautant les haies, errant à l'aventure ; puis, le soleil couché, nous regagnâmes le logis. Après une excursion pareille, on se sent aussi fatigué, aussi content de soi que si l'on avait beaucoup travaillé ; et, à vrai dire, on n'a pas perdu son temps lorsqu'on a bien *senti* ce plaisir des champs. »

Ainsi, par une sorte d'extension ou de transposition de la sensibilité, tout lui devenait musique. Voilà ce que devraient comprendre et pratiquer mieux, à son exemple, nos jeunes musiciens de France, pensionnaires de la Villa Médicis, hôtes souvent ingrats de cette Rome qu'ils appellent muette, parce qu'ils ne savent pas l'écouter. Sous prétexte qu'elle ne chante plus

guère, ils l'accusent de n'avoir plus rien à leur dire et à leur apprendre de leur art ou sur leur art particulier. Ils oublient seulement, à moins qu'ils ne l'ignorent, que par son aspect et par son silence même, elle peut leur donner une leçon plus grande et plus haute : celle de l'art universel et de l'intégrale beauté.

Un Mendelssohn était digne de l'entendre et d'en profiter. Rome, et Naples ensuite, mais Rome surtout lui fut une heureuse conseillère, et dans son jeune génie on sent que l'Italie eut une part. La première de ses deux grandes symphonies, l'*Italienne*, en témoigne autrement encore que par son titre. « Elle marche à grands pas, écrivait-il de Rome, le 22 février 1831. Ce sera le morceau le plus gai que j'aie fait, notamment le finale. Je n'ai encore rien arrêté quant à l'*adagio*. Je crois que j'attendrai d'être à Naples pour l'écrire. » Fit-il ainsi qu'il le croyait? Il faudrait avouer alors que cet *adagio*, grave et presque religieux, n'a rien de napolitain.

Mais une église de Rome, romaine entre toutes, au moins par son aspect et sa couleur, par le pittoresque de ses alentours et la beauté de l'horizon qu'elle domine, la Trinité des Monts, avec son couvent et les religieuses qui l'habitent, devait inspirer à Mendelssohn un de ses plus aimables chants. Il en a lui-même rapporté l'occa-

sion et l'origine en cette page, inséparable pour les amis de Rome et de la musique, du paysage célèbre et délicieux :

« Je suis allé me promener jusqu'à la nuit sur le Monte-Pincio. C'est une chose incroyable que l'effet que font sur vous cet air tiède et ce ciel serein... Tout le monde va, vient, se promène et profite de ce printemps de décembre. On rencontre à chaque instant des personnes de connaissance, on flâne un moment avec elles, puis on les quitte, on reste seul et l'on rêve tout à son aise. Les rues fourmillent de délicieux visages... Dès que le soleil tourne, paysage et couleur, tout change. Lorsque sonne l'*Ave Maria*, on se rend à l'église de la *Trinità dei Monti*, où chantent les religieuses françaises, et c'est quelque chose de ravissant. Je deviens, Dieu me pardonne, tout à fait tolérant, et j'entends avec édification de mauvaise musique. Mais qu'y faire ? La composition est ridicule, le jeu des orgues plus ridicule encore. Mais c'est le moment du crépuscule ; cette toute petite église, bariolée de vives couleurs, se remplit, dès que ses portes s'ouvrent, d'une masse de fidèles agenouillés qu'éclairent les rayons du soleil couchant ; les deux religieuses qui chantent ont les voix les plus douces, les plus pénétrantes du monde, et lorsque l'une d'elles fait,

avec une intonation caressante, les répons qu'on est habitué à entendre faire par les prêtres d'une voix rude, sévère et monotone, on est, je vous assure, singulièrement ému. Ajoutez à cela qu'on ne peut pas voir les chanteuses, et vous avouerez que ce mystère doit rendre le charme complet. Il m'est venu, à ce propos, une singulière idée. J'ai bien observé les voix de ces religieuses et je compose pour elles quelque chose (une prière à la Vierge, texte latin) dont je veux leur faire hommage. J'ai à ma disposition plusieurs moyens pour le leur faire parvenir. Je sais qu'elles le chanteront, et ce sera assez piquant d'entendre exécuter ma musique par des personnes que je n'ai jamais vues, lesquelles, de leur côté, la chanteront devant le *barbaro Tedesco*, qu'elles ne connaissent pas non plus. Je m'en réjouis d'avance. Qu'en dites-vous ? L'idée ne vous semble-t-elle pas originale ? »

Et nous-même, qu'en dirons-nous ? Seulement ceci; que c'est encore un de ces exemples, dont nous parlions tout à l'heure, de l'impression ou de l'inspiration musicale, cherchée et trouvée hors de la musique, voire dans un « milieu » qui, pour un Mendelssohn, (il en convient lui-même), pour un *Tedesco*, devait moins que tout autre y sembler favorable.

Tedesco! Jusque sous le ciel italien, Mendels-

sohn le demeurait dans l'âme. L'idéal du Nord continuait de préoccuper sa pensée et d'inspirer son génie. Il travaillait toujours, ne cessant de les reprendre et de les retoucher, selon sa méthode, à ses chères *Hébrides* (*La Grotte de Fingal*). « Enfin elles sont finies, écrit-il le 20 décembre 1830, et devenues quelque chose d'assez original. » En même temps que la symphonie *Italienne*, l'*Écossaise*, qu'il ne devait achever que bien plus tard, lui « trottait incessamment par la tête ». Mais surtout il consacrait le meilleur de son temps et de ses soins à l'une de ses œuvres favorites, qu'il destinait aux « concerts du dimanche » de la Leipzigerstrasse : la *Nuit de Sainte-Waldpurge* (ou de *Walpurgis*), cantate pour orchestre, soli et chœurs, d'après un poème de Gœthe.

Ainsi l'Allemagne gardait sur lui ses droits et ses privilèges. Après dix mois d'Italie, il en reprit le chemin ; un chemin détourné, qui, par la Suisse, la France, et de nouveau son Angleterre bien-aimée, devait le ramener lentement dans sa patrie.

A Milan, il fit deux rencontres heureuses. Ayant entendu nommer, dans la société autrichienne, le général baron von Ertmann, « Je me souvins aussitôt, écrit-il, de la sonate en *la* majeur de Beethoven et de sa dédicace ; je me

souvins également de tout ce que j'avais ouï dire sur la grâce, l'amabilité, le beau talent de Mme de Ertmann, ainsi que sur la façon dont elle traitait Beethoven, en enfant gâté. » On avait dit vrai. L'élève et l'amie de Beethoven reçut Mendelssohn à merveille et tous les soirs elle joua du Beethoven pour lui et avec lui. En dépit d'un peu d'exagération, « elle joue certains passages d'une manière splendide et je crois avoir gagné à l'entendre. » Quelquefois, lorsqu'entraînée par l'ardeur de son jeu et trouvant que les notes de son instrument ne rendaient pas suffisamment la pensée du maître, elle s'accompagnait de la voix, cette voix, dans laquelle son âme passait tout entière, me rappelait ma chère Fanny, bien que Fanny chante beaucoup mieux qu'elle. Quand j'arrivai à la fin de l'*adagio* du trio en *si bémol*, elle s'écria : « Il y a « là, dans ce morceau, tant d'expression, qu'on ne « peut plus le jouer. » Et effectivement c'est vrai pour ce passage... Pendant les repos, le général raconte sur Beethoven les plus jolies anecdotes, entre autres celle-ci : un soir que Mme de Ertmann faisait de la musique, Beethoven, qui l'écoutait fort attentivement, se servit des mouchettes en guise de cure-dents. Mme de Ertmann me dit aussi que lorsqu'elle perdit son dernier enfant, Beethoven, pendant assez longtemps, ne voulut plus mettre le pied dans sa maison. Enfin il la

pria de venir chez lui et, lorsqu'elle arriva, elle le trouva au piano. Beethoven se contenta de lui dire : « Les notes vont parler pour moi. » Il joua sans discontinuer pendant une heure. « Sa musique, ajoutait Mme de Ertmann, parvint en effet à tout me dire et finit par me consoler. »

Après l'amie de Beethoven, le fils de Mozart. C'était un modeste fonctionnaire, mais très fier et même un peu jaloux de la gloire paternelle. Un soir que, chez les Ertmann, on avait joué beaucoup de Beethoven, la baronne dut prier tout bas Mendelssohn de jouer l'ouverture de *Don Juan*. Charles Mozart en témoigna sa joie filiale et demanda par surcroît l'ouverture de la *Flûte Enchantée*. Il était musicien et c'est à lui, le premier, que Mendelssohn fit entendre sa *Nuit de Walpurgis*.

Chaque étape du voyage, toute beauté nouvelle, contemplée et comprise, développait, élevait encore l'esprit et la raison du jeune voyageur. Sans orgueil, mais non sans fierté, ses lettres, qui parlent de tout, parlent même de lui. Jamais le génie en sa fleur ne jeta sur un plus bel avenir un regard plus noble et plus pur.

« Tu me fais des reproches, écrit-il à son ami Devrient, parce qu'ayant déjà vingt-deux ans, je ne suis pas encore célèbre. Je n'ai qu'une chose à

te répondre : c'est que si Dieu avait voulu que je fusse célèbre à vingt-deux ans, il est probable que je le serais déjà, Mais moi, je n'y suis pour rien, car je n'écris pas plus pour devenir célèbre, que pour obtenir une place de maître de chapelle. Si l'un et l'autre voulaient m'arriver, ce serait très bien ; mais tant que je ne serai pas précisément réduit à avoir faim, mon devoir est d'écrire ce que je sens et comme je le sens, m'en remettant, pour l'effet que cela pourra produire, à Celui qui veille à bien d'autres et plus grandes choses. Mon unique et incessante préoccupation, c'est d'exprimer sincèrement dans mes compositions les sentiments de mon cœur, et lorsque j'ai écrit un morceau en m'abandonnant à l'inspiration, je crois avoir fait mon devoir. »

Il s'obstinait à chercher un librettiste et continuait de le croire introuvable. Il écrit, à Devrient encore, en qui pour le moment il avait mis son espérance et qui lui parlait d'un sujet suisse : « Fais-moi, je t'en prie, une Suisse fraîche au delà de toute expression. »

Il la traversait alors, cette Suisse qu'il avait déjà vue enfant, et le grand artiste qu'il était, l'artiste surtout le plus mesuré, le plus sobre, le plus ennemi de l'exagération et de l'emphase, ressentait pour cette nature excessive et quelque peu mélodramatique une inconcevable tendresse.

Pour la grande, la grosse Suisse, Mendelssohn oubliait, que dis-je ! il reniait la fine Italie. « Dans les Alpes, écrit-il, tout est beaucoup plus inculte, plus âpre, plus grossier même, si vous voulez, qu'en Italie ; mais je m'y trouve mieux, je m'y sens plus dispos de corps et d'esprit. » Ailleurs : « Que peut la sèche Italie contre cette fraîcheur, cette vie salubre ! » Un soir — il est vrai que c'était après tout un jour de marche avec une jolie fille, — « Je dois terminer la journée d'aujourd'hui par un éloge du canton de Vaud. De tous les pays que je connais, c'est le plus beau et celui où j'aimerais le mieux vivre, si je devenais bien vieux ». Enfin, sur les sommets de l'Oberland, il s'écrie : « Imaginez-vous tous les glaciers, les champs de neige, les pics resplendissants aux rayons du soleil... Cela doit, j'imagine, ressembler aux pensées de Dieu... » Dans une autre lettre, il se demande : « Comment se fait-il que la Suisse n'ait inspiré à Gœthe que quelques faibles poésies et des lettres plus faibles encore ? C'est pour moi une chose aussi incompréhensible que beaucoup d'autres en ce monde. » Mais à Mendelssohn également, hormis ses lettres, qui ne sont jamais faibles, et quelques menus morceaux, comme la romance sans paroles en *mi* (livre I, n° 1), la Suisse n'a pas inspiré grand'chose. En tout cas, d'aucune sym-

phonie *Suissesse*, ou même *Vaudoise*, la symphonie *Italienne* alors ne fut suivie.

Paris maintenant attirait de nouveau Mendelssohn. Mais d'abord il repassa par Munich, peut-être afin de revoir et de réentendre les deux jeunes muses dont le talent et la grâce l'avaient une première fois charmé. Il les retrouva l'une et l'autre et elles devinrent ses élèves et ses amies. C'est avec elles, pour elles, qu'il faisait le plus volontiers de la musique. « Mon élève, écrit-il de Joséphine Lang, est une des plus adorables créatures que j'aie jamais vues. Figurez-vous une jeune fille petite, frêle et pâle, avec des traits pleins de noblesse sans être beaux, une physionomie si intéressante et si étrange, que le regard a peine à se détacher d'elle, et un je ne sais quoi d'éminemment original dans tous ses mouvements et dans toutes ses paroles. Elle a le don de composer des chants et de les chanter d'une façon qui ne ressemble à rien de ce que j'ai entendu jusqu'ici. Lorsqu'elle se met au piano et commence un de ses *lieder*, les notes prennent un tout autre son... Si vous pouviez entendre cette voix ! Elle révèle, dans sa beauté naïve, tant d'innocence, un sentiment si profond et en même temps un calme si parfait, que cela vous subjugue. »

L'autre jeune personne s'appelait Delphine de

Schauroth. Elle était de noble famille et pianiste consommée. Elle eut l'honneur alors de se voir dédier par Mendelssohn un de ses chefs-d'œuvre types, le délicieux concerto pour piano en *sol* mineur. Félix le joua pour la première fois, à Munich, le 17 octobre 1831. En décembre suivant, à Paris, chez Erard, Liszt fit à Mendelssohn le plaisir et la surprise de le déchiffrer sur le manuscrit. Enfin, quarante ans plus tard, vingt trois ans après la mort du maître, le 4 février 1870, dans la salle du Gewandhaus de Leipzig, Delphine de Schauroth l'exécutait pour la dernière fois elle-même. Je laisse à penser avec quelle émotion et quels souvenirs.

Sous cette double influence et ce charme partagé, Mendelssohn vécut à Munich deux mois délicieux. Il y respirait un air de fête et de triomphe, donnant de nombreux concerts, publics ou privés, dans le monde ou chez lui. Dans le monde, c'était tantôt à la Cour, tantôt en de nobles salons, où « les ministres et les comtes se pressaient, dit-il, comme les volailles dans un poulailler. » Chez lui, dans une ancienne boutique, au rez-de-chaussée, qui lui servait de chambre, voici comme les choses se passaient. Il invitait toutes les notabilités de la ville, trente ou quarante personnes environ. « Il y avait fort peu de place, de sorte que nous voulûmes d'abord

mettre du monde sur le lit. Mes très nombreux auditeurs se pressaient dans ma petite chambre comme de vrais moutons. Bref la séance fut incroyablement animée et réussit à merveille... Il y avait foule dans le vestibule et presque dans la rue. Figurez-vous tout ce monde entassé pêle-mêle dans cette chambre étroite, une chaleur suffocante, un vacarme infernal, et jugez quel beau spectacle cela devait faire. Mais lorsqu'on commença à boire et à manger des tartines, ce fut quelque chose d'étourdissant ; on but à toutes les fraternités possible ; on porta toutes les santés imaginables. Les personnages notables, avec leurs mines graves, se prélassaient tout à leur aise dans les fauteuils au milieu de cette cohue et faisaient tableau. Enfin nous ne nous séparâmes qu'à une heure et demie du matin. »

A Paris maintenant. Pendant les cinq mois que Mendelssohn y va passer, ni les succès, ni les déboires, ni les souffrances même, ne feront de cette âme charmante une âme orgueilleuse ou chagrine. Il y gardera sa simplicité, sa bonne humeur et jusqu'à sa gaminerie. Son ami Ferdinand Hiller a raconté dans ses *Souvenirs* une anecdote qui montre de quelles joyeuses folies Mendelssohn était capable à cette époque. « Une nuit, comme nous traversions le boulevard désert, en regagnant notre demeure, à une

heure fort avancée, Félix, interrompant brusquement la conversation assez sérieuse que nous tenions en marchant, s'écria : « Il nous « faut faire à Paris quelques-uns de nos sauts « d'autrefois. Allons ! Sautons ! Attention ! Une ! « Deux ! Trois !» . Je ne présume point que mes sauts aient été fort brillants, car j'étais abasourdi par l'imprévu de la proposition, mais je n'oublierai jamais ce moment ».

On peut vraiment, quand il s'agit de cette période, parler du « milieu » parisien. Paris alors était un centre esthétique. « Alors c'étaient des temps bienheureux pour les arts. » Retraçant le tableau du Paris musical de ce temps, du Paris d'Auber, de Rossini, de Cherubini et de Meyerbeer, d'Habeneck et de Baillot, de Paganini, de Chopin, de Liszt et du jeune Mendelssohn lui-même, Hiller encore a écrit : « En ce qui concerne notre musique bien-aimée, nous ne pouvions guère désirer un meilleur état de choses. » Mendelssohn pourtant, plus exigeant que son ami, ne s'en déclare qu'à demi satisfait. Il montre surtout pour, ou plutôt contre la musique de nos opéras, et contre les livrets encore davantage, une aversion insurmontable. Il goûte fort peu le sujet de la *Muette ; Guillaume Tell* est fait selon lui « d'une manière artistement ennuyeuse ». Sur une

donnée aussi « glaciale » que celle de *Robert le Diable*, il déclare impossible d'imaginer une musique quelconque. « Aussi cet opéra ne me satisfait-il pas du tout. Je le trouve froid et sans âme d'un bout à l'autre et je ne me sens nullement remué. On loue la musique ; mais, pour moi, là où la vie et la vérité font défaut, tout moyen d'appréciation manque. »

Sans compter que la gravité puritaine de Mendelssohn était prompte à s'effaroucher. *Robert le Diable* le scandalise, et même *Fra Diavolo*. « Quand des religieuses viennent, l'une après l'autre, essayer de séduire le héros jusqu'à ce qu'enfin l'abbesse y réussisse ; quand le héros, grâce à un pouvoir magique, pénètre dans la chambre où celle qu'il aime est couchée, et la jette par terre, en formant avec elle un groupe que le public applaudit ici et qu'il applaudira peut-être ensuite dans toute l'Allemagne ; quand elle chante un air où elle lui demande grâce ; quand, dans un autre opéra, une jeune fille se déshabille en chantant une chanson dans laquelle elle dit que le lendemain, à la même heure, elle sera mariée, tout cela fait de l'effet. Mais je n'ai pas de musique pour de pareilles choses, car cela est vulgaire, et si notre époque veut absolument des effets de ce genre, eh ! bien, j'écrirai de la musique religieuse. »

Il en avait écrit déjà ; mais il en voulait écrire encore, et, s'il le pouvait, de plus belle. Dans une lettre d'alors, il demande à Devrient de traiter pour lui, sous forme de poème d'oratorio, quelques épisodes de la vie de saint Paul. Devrient le renvoya d'ailleurs à deux théologiens de ses amis, Bauer et Schubring, dont le second devait en effet collaborer plus tard à *Paulus*.

Pour oublier les théâtres de Paris, Mendelssohn suivait les concerts. Il en était constamment l'auditeur et maintes fois le héros. Un soir qu'il écoutait, dans un salon, le finale de son quatuor en *la* mineur, son voisin, le tirant par la manche, lui dit : « Il a déjà cela dans une de ses symphonies — Qui ? — Beethoven, l'auteur de ce quatuor. » Et Mendelssohn, qui rapporte le trait, d'ajouter : « Cela fut pour moi d'une douceur pleine d'amertume. » Il obtenait encore d'autres succès, non pas certes plus flatteurs, mais plus éclatants. En dépit de ses réserves, de sa résistance, ce Paris, auquel il faisait plus d'un reproche, finissait par le conquérir et presque par l'enivrer. Il en goûtait, il en savourait la vie intense et bouillonnante. « Je suis, écrit-il, en plein tourbillon musical. » Sans cesse, partout, il jouait et il était joué, fût-ce à l'église, où l'on exécutait son *octette* pendant une messe de *Requiem* en l'honneur de Beethoven.

« Cela a dépassé en absurdité tout ce que le monde a pu voir et entendre jusqu'à ce jour. Mon *scherzo*, joué pendant que le prêtre était à l'autel, faisait l'effet le plus bouffon qu'on puisse imaginer. Et cependant les assistants ont trouvé cette musique très belle et d'un caractère tout à fait religieux. » — Les assistants la trouveraient encore telle aujourd'hui.

Les séances de musique — de musique de chambre — où Mendelssohn prenait le plus de plaisir étaient celles que Baillot donnait en son honneur. Il se loue cette fois sans restriction de l'accueil et du talent du grand violoniste. Habeneck également lui faisait fête, ainsi que le déjà célèbre orchestre du Conservatoire, « le triomphe de Paris », comme l'appelle Mendelssohn. « Je ne pense pas qu'il soit possible d'entendre d'exécution plus parfaite des œuvres classiques... Les musiciens exécutent les symphonies de Beethoven avec le vrai feu sacré. Ils sont fiers d'avoir, à force d'études, pénétré la pensée du maître, et de l'interpréter dans toute sa beauté. Quant au public, je le soupçonne quelque peu d'admirer par genre ; car il y aurait désaccord entre l'enthousiasme témoigné pour Beethoven et le dédain affecté pour Haydn et Mozart. »

Au Conservatoire, Mendelssohn exécuta le concerto en *sol* de Beethoven avec un très grand

succès. Son ouverture du *Songe* y fut aussi fort applaudie. Il avait été convenu qu'on donnerait en outre la symphonie de la *Réformation*. Quelque sot prétexte la fit écarter et Mendelssohn en ressentit un peu de dépit.

D'autres et pires chagrins achevèrent de lui gâter le printemps de Paris. Il apprit coup sur coup deux morts qui lui furent cruelles : d'abord celle du jeune violoniste Édouard Rietz, un ami de son enfance, emportant avec lui sa jeunesse, un ami dont il disait, un peu à la manière de Montaigne : « Je l'aurais aimé alors même que je n'en aurais eu aucun motif ou que je les aurais tous perdus ». Et puis, et surtout la mort de Gœthe vint changer, aux yeux de Mendelssohn, l'Allemagne, qu'elle semblait dépeupler tout entière, et la France même, où il avait reçu la fatale nouvelle.

Il partit, à peine remis d'une légère attaque de choléra. L'Angleterre, son Angleterre chérie, un moment trompa sa tristesse, mais ne la put consoler. Elle fêta cependant son retour, elle honora ses œuvres et sa personne même avec les transports d'une admiration et d'une amitié redoublée. « Chaque jour m'apporte de nouvelles preuves qu'on m'aime et qu'on se plaît avec moi. Cela me rend la vie douce et facile et me redonne aussi un peu de gaieté ». Son plus cher asile

était toujours auprès des fidèles Moschelès. Un nouveau coup l'y frappa : la mort de son vieux maître Zelter. L'été commençait. Au bout de deux ans d'absence, le fils de l'Allemagne soupirait après l'odeur des tilleuls. Nulle part, non seulement en Italie ou en France, mais en Angleterre même, où cependant il retournera tant de fois, il n'avait goûté du fruit qui fait oublier la patrie. Au mois de juin 1832, il revint à la maison de la Leipzigerstrasse, plus allemand qu'il n'en était parti, ayant accrû la conscience et la fierté qu'il avait de sa race, et décidé que jamais il ne se fixerait qu'en Allemagne, qu'il ne serait jamais qu'un musicien allemand.

IV

LE RETOUR. LA CARRIÈRE ALLEMANDE. DÜSSELDORF (1833-1835)

« Mon amour pour l'Allemagne est l'impression la plus nette que je rapporte de cette longue tournée en pays étranger. »

Pour sa famille et pour sa maison, Mendelssohn ne rapportait pas un moins fidèle, un moins fervent amour. A les revoir l'une et l'autre, il éprouvait les véritables sentiments que tout retour nous cause, sentiments par-

tagés et dont il a finement décrit le partage :

« Je reviens, écrit-il à Moschelès, et au bout de deux jours, voici que de nouveau nous vivons tous ensemble, d'une si paisible, d'une si douce vie! C'est comme s'il n'y avait eu ni voyage, ni temps écoulé, ni changement. Je ne comprends pas comment j'ai pu jamais partir, et si je ne me rappelais les amis que j'ai trouvés là-bas, ce serait comme si l'on m'avait fait un conte. A chaque pas s'éveille un doux souvenir de voyage. Je le suis et je rêve encore que je suis loin. Puis je me retrouve avec mes parents, mes sœurs, et chaque mot que j'entends, chaque pas que je fais dans le jardin, réveille d'autres souvenirs encore plus anciens que le voyage même, si bien que je me figure n'avoir jamais voyagé et que les souvenirs divers se croisent et se mêlent ensemble de manière à ne pas me laisser de repos... Le passé, le présent, se confondent. Et pourtant il faut m'accoutumer à croire que le passé est le passé. »

Plus tard, à sa sœur Fanny, revenant elle aussi de voyage, et d'un voyage en Italie, Félix écrira cette autre lettre, où les sentiments complexes du retour sont analysés peut-être avec encore plus de finesse :

« Où pourrait-on se plaire après un si long séjour en Italie ? Tout là-bas est si lumi-

neux, que le contraste est forcément pénible.

« Notre belle vie de famille, qui reflète d'une manière si heureuse le caractère du peuple allemand, offre un charme tout opposé. Ce n'est point par ses côtés brillants, c'est par sa paix, sa sereine tranquillité, qu'elle séduit. Après chaque retour, la première joie du revoir une fois passée, je me sentais, au sein de l'existence doucement monotone de la maison paternelle, comme en mal des agitations et des distractions de mes voyages. A l'étranger, mes souvenirs se complaisaient à idéaliser les affections laissées au foyer, tandis que je constatais au retour des lacunes ou des travers oubliés. Mais cette velléité de déception injuste se dissipait vite. En voyage, nous saluons chaque sensation nouvelle avec un reconnaissant plaisir, tandis que nous avons le tort de considérer les avantages du chez-soi comme un bien qui nous est dû. Que ne pouvons-nous garder intact le contentement des premiers jours et jeter autour de nous le regard satisfait qui, en voyage, nous aide à prendre notre parti de tout ; que ne pouvons-nous conserver, au milieu des nôtres, la belle humeur du touriste ; que ne pouvons-nous, en un mot, être plus parfaits ! »[1]

1. E. Sergy, *Fanny Mendelssohn.*

Berlin, sinon l'Allemagne, ne traita pas d'abord selon son mérite Mendelssohn revenu. Candidat à la succession de Zelter comme directeur de la *Singakademie*, il en fut écarté par un médiocre rival. On lui faisait, paraît-il, un reproche, non de sa religion, puisqu'il était chrétien, mais de sa race et de sa jeunesse. Pour son talent même et, sinon pour ses œuvres, pour son jeu du moins, trop classique et trop pur, le public berlinois montrait quelque froideur. Mais Londres lui demeurait fidèle et le rappelait souvent. Au printemps de 1833, il y retourna pour être parrain d'un fils de Moschelès et conduire l'exécution de la symphonie *Italienne*. Il revint par Düsseldorf, où, les 26 et 27 mai, ce jeune homme de vingt-quatre ans eut l'honneur de diriger le quinzième festival du Rhin.

On sait l'importance et la beauté de cette institution, de cet hommage esthétique et national, que rend chaque année à la musique allemande Aix-la-Chapelle, Düsseldorf ou Cologne, une des villes riveraines ou voisines du fleuve allemand. « Il faut, disait Rébecca, la sœur de Félix, il faut avoir vécu un festival du Rhin, pour pouvoir rêver encore le vieux rêve de la vieille Allemagne. » Ce dut être un beau spectacle que celui d'un jeune génie, associé ou plutôt présidant à des fêtes alors dans l'éclat,

ou dans la fleur aussi, de leur nouveauté. Le père eut la joie d'assister cette fois au triomphe de son fils. Il le vit, comme transfiguré, ne respirant, n'inspirant que son art, obtenant des miracles d'obéissance et de zèle, d'intelligence et d'amour, le front ceint de laurier et, sous une pluie de fleurs, « littéralement porté sur les mains de tous ». C'est un étrange spectacle, écrit Abraham Mendelssohn, « de voir ces quatre cents exécutants de toutes classes et de tout âge, obéir au commandement du plus jeune d'entre eux, si jeune, qu'il ne pourrait être leur ami. Et ce jeune homme sans titres, sans dignités, les dirige et leur commande... Chère femme, notre enfant nous réserve de profondes satisfactions et je me dis quelquefois que notre maison près de l'Elbe, à Hambourg, passera à la postérité ».

Düsseldorf après cela devait à Mendelssohn et se devait aussi d'honorer le musicien qui venait de lui faire tant d'honneur. Nommé directeur général de la musique, Félix, après un court voyage à Londres, vint prendre, au mois de septembre, possession de son poste. Toute musique, d'église, de théâtre, de concert, lui devait être soumise. Il serait le maître absolu du royaume des sons. La première impression fut excellente. Le « milieu » semblait favorable.

L'Académie des Beaux-Arts, que Schadow venait de reconstituer, brillait d'un nouvel éclat. Hiller, qui fit visite alors à Mendelssohn, a rapporté qu'« il occupait deux jolies chambres au rez-de-chaussée de la maison de Schadow. Il travaillait à *Paulus*, fréquentait les jeunes peintres de l'Académie, montait à cheval, et goûtait en un mot le plaisir de vivre dans un monde sympathique. » Aussi bien Mendelssohn lui-même écrivait de Düsseldorf à Moschelès : « C'est un nid, si étroit qu'on s'y trouve comme dans sa chambre. Avec cela, rien n'y manque : opéra, société chorale, orchestre, musique d'église, public, et même une petite opposition. Tout cela m'amuse royalement. »

Les premiers soins du *Musikdirektor* furent pour la musique d'église. La ville était presque totalement catholique. Or Mendelssohn estimait avec raison, d'abord que la musique d'église, la véritable, doit convenir et se rapporter exactement au culte ; en outre que le culte catholique seul est favorable à la perfection de ce rapport ou de cette convenance. Celle-ci précédemment avait souffert de graves atteintes. La première messe que Mendelssohn, à peine entré en fonctions, dut conduire, était de Haydn et « scandaleusement gaie ». Les chapelains eux-mêmes commençaient à se plaindre et le bourgmestre

catholique avait déclaré qu'il ne paraîtrait plus à la procession tant que la musique ne serait pas meilleure. Pour l'améliorer, Mendelssohn entreprit un voyage d'exploration à travers les bibliothèques de la province. D'Elberfeld, de Bonn, de Cologne, il rapporta toute une collection de vieux chefs-d'œuvre italiens : le *Miserere* d'Allegri, les *Improperia* de Palestrina, des *Crucifixus* ou des messes de Lotti, si bien que, par ce protestant, le « répertoire » des églises catholiques fut pour un temps purifié.

La réforme de l'Opéra lui donna plus de mal encore et finit par échouer. Il s'aida, pour l'entreprendre, de son ami intime, le poète Immermann. Avec le concours d'un troisième associé, l'écrivain von Nechtritz, ils tentèrent d'organiser des « représentations modèles ». Elles ne réussirent pas. Le mot seul blessa, comme une leçon, l'ombrageuse vanité des bourgeois ou des « Philistins ». Des cabales se formèrent. *Don Juan* essuya le premier une tempête de cris, de huées et de sifflets. Les répétitions d'*Egmont* allaient si mal, que Mendelssohn y déchirait sa partition de colère. *Le Porteur d'eau*, de Cherubini, reçut un accueil plus favorable. Une société se fonda même pour la reconstitution du théâtre. Mais Félix, découragé, refusa d'en conserver la direction. Aussi bien il éprouvait peu de goût pour

les gens et les mœurs de théâtre. De plus, entre Immermann et lui quelques dissentiments étaient nés. Une rupture s'ensuivit. Il se retira donc, ayant perdu dans cette affaire son temps, sa peine et l'une de ses chères amitiés.

Plus heureux dans l'entreprise et la direction des concerts, Mendelssohn réussit à faire exécuter quelques œuvres considérables, entre autres les *Saisons* et le *Messie*. A leur contact et comme sous leur influence il achevait lui-même une œuvre analogue et capitale, *Paulus*. Le 8 mars 1835, il écrit : « Je travaille depuis une année environ à un oratorio que je pense terminer le mois prochain. Il a pour sujet saint Paul. Les paroles en sont tirées de la Bible et réunies pour moi par quelques-uns de mes amis. L'ensemble me paraît très sérieux et très musical. Puisse la musique être aussi bonne que je le voudrais! J'ai pris du moins le plus vif plaisir à l'écrire. »

Cependant, loin de s'attacher à sa résidence et à ses fonctions, Félix commençait à s'en plaindre et ne pensait bientôt plus qu'à les abandonner. Les ressources musicales ne répondaient pas à son attente, ni les progrès à ses efforts. « Ici, je te l'avoue tout simplement, écrivait-il à Hiller le 14 mars 1835, il n'y a rien à faire en musique. Je soupire après un meil-

leur orchestre et j'accepterai probablement une autre offre qu'on m'a déjà faite... Tu sais que, dès l'époque où je débutai à Düsseldorf, la chose que je désirais le plus était d'avoir une tranquillité absolue pour écrire quelques ouvrages d'une certaine importance. Ils seront terminés en octobre prochain, et, j'ose le dire, je me flatte de n'avoir pas perdu mon temps. Ajoute à cela que je me suis fort bien amusé, car les peintres sont d'excellents camarades et mènent joyeuse vie. L'ensemble de la population a le goût et le sentiment de la musique, mais les ressources de la localité sont tellement restreintes, que la tâche de directeur devient à la longue extrêmement ingrate. On y dépense en pure perte et son temps et sa peine. Les musiciens de l'orchestre n'attaquent jamais ensemble au signal de mon bâton ; pas un d'entre eux n'est vraiment solide ; la flûte domine toujours dans les *piano ;* pas un Düsseldorfois n'exécute avec égalité un triolet : à sa place, ils jouent tous une croche et deux doubles croches ; les *allegro* se terminent toujours plus rapidement qu'ils n'ont commencé et le hautbois fait des *mi* naturels dans le ton d'*ut* mineur. Quant il pleut, ils apportent leur violon sous leur habit et le tiennent à l'air quand il fait beau. Ah ! si tu venais une fois m'entendre conduire cet orchestre, la

force de quatre chevaux serait impuissante à jamais t'y ramener. »

Pendant son séjour à Düsseldorf, entre deux parties de plaisir, Mendelssohn eut à souffrir plus d'une fois d'un état, d'un malaise intellectuel et moral auquel il était sujet. Il en avait, peut-être par sympathie pour son pays préféré, pris le germe et l'habitude en Angleterre. « J'ai, disait-il, une prédilection pour le spleen, comme pour tout ce qui est anglais. Et il me le rend bien. » Félix tombait alors dans la mélancolie et l'ennui, dans l'abandon, le doute et le dégoût de soi-même. Dès 1832, sa correspondance avec Moschelès trahit souvent et déplore cette vague tristesse. « Imaginaire ou réelle, elle me tourmente terriblement, et si j'eus deux années de bonheur comme personne, depuis longtemps je suis bien misérable. » Un peu plus tard : « Tu trouveras (dans quelques morceaux que je t'envoie) des traces du fâcheux esprit dont j'ai eu tant de peine à sortir. » Il en sortait néanmoins, surtout à l'appel et comme par la grâce du printemps : « L'automne m'avait rendu mélancolique. Mais à présent je vois les choses d'une autre sorte et je songe que tout va redevenir tiède et verdoyant. C'est le plus bel opéra qu'on puisse voir et qu'on puisse entendre. »

Telle était, chez Mendelssohn, cette disposi-

tion, ou cette indisposition, de l'esprit et de l'âme. Secondaire sans doute et peu profonde, elle n'a jamais rompu l'équilibre ou l'harmonie de son caractère et de son art. Elle fut cependant un élément de sa nature, et les siens, comme lui-même, en ont rendu témoignage. Dans le récit de sa vie on ne pouvait le négliger. On le retrouvera dans l'analyse de son œuvre et de son génie. « Tu me diras, écrivait-il à Moschelès, que je devrais mettre tout cela en musique. Si encore tout cela voulait bien se laisser prendre ! Mais tout cela fuit et s'échappe, sans qu'on puisse le saisir. » L'artiste, en parlant ainsi, ne se rendait pas justice. Par lui quelquefois, tout cela se laissa prendre et mettre en musique. Tout cela, nous le verrons, c'est une part — et non la moins originale — du sentiment ou de l'*éthos* mendelssohnien.

Cependant la renommée de Mendelssohn s'était répandue à travers tout le pays rhénan. Elle s'accrut encore après qu'il eut dirigé le festival de Cologne, au printemps de 1835. Alors la première des villes musicales d'Allemagne, Leipzig, souhaita de s'attacher le premier des musiciens allemands. L'Université d'abord lui proposa la chaire de professeur. Il la refusa, n'ayant jamais eu que dédain pour la théorie — j'entends la théorie littéraire ou philosophique —

de son art. « Il y a trois choses, disait à Moschelès l'ancien élève de Hegel, dont je me soucie fort peu : d'abord et surtout l'esthétique. » Et il ajoutait, à propos d'un fâcheux dont il venait de recevoir une courte composition, avec un long commentaire : « Celui-là ne ferait-il-pas un bon chroniqueur musical ? »

Mais une autre institution, non moins célèbre que l'Université, fut plus heureuse aussi. La Société des concerts du Gewandhaus offrit à Mendelssohn la place de directeur. Pour un artiste, il n'existait pas en Allemagne de poste au-dessus de celui-là. Dans la cité de Bach, pour lui surtout la cité sainte, Mendelssohn allait avoir plus de ressources, d'influence et de pouvoir que le vieux cantor n'en avait jamais eu. Il accepta donc et, le 30 août 1835, il s'établit dans la ville qu'il devait faire sienne plus que toute autre par ses travaux, par sa gloire et par sa mort.

V

DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DE MENDELSSOHN A LEIPZIG (1835) JUSQU'A SA MORT (1847).

Mendelssohn avait alors vingt-six ans. Il ne lui restait que douze années à vivre, mais à

vivre avec une plénitude, bien plus, avec une surabondance qui sans doute hâta sa fin. Trois villes se partagèrent, très inégalement d'ailleurs, la dernière période de sa carrière. Leipzig en fut le centre et le terme. Il y revint toujours, même pour mourir. Berlin fit son tourment pendant quatre années, et Londres, cinq ou six fois encore, ses délices.

Le quatre octobre 1835, Mendelssohn dirigea pour la première fois l'orchestre du Gewandhaus. En se voyant au pupitre, dans la fameuse et vieille salle de bois, sonore comme un violon de prix, en lisant l'inscription de la frise : « *Res severa est verum gaudium*, (*c'est une chose sérieuse que la véritable joie*) », qui convenait si bien à son propre génie, il dut oublier Düsseldorf et tout ce qu'il y avait trouvé d'obstacles, éprouvé d'embarras et d'ennuis. Enfin il respirait à l'aise. Il découvrait un vaste et libre horizon. Devant un auditoire digne de ses soins, de ses efforts, il commandait au premier orchestre d'Allemagne. Et c'était l'Allemagne aussi, l'Allemagne entière qu'il avait désormais le pouvoir et la mission non seulement d'enchanter, mais de former et d'instruire. Alors il se sentit vraiment un maître, le maître de l'esprit et de l'âme musicale de sa race. L'honneur de sa patrie était entre ses mains. Et ses mains harmonieuses, commençant leur tâ-

che idéale, par degrés s'animèrent. Il avait choisi pour premier morceau son ouverture : *Le calme de la mer et l'heureuse traversée*, et tandis que se déroulait, paisible d'abord, bientôt joyeux, le noble poème sonore, le poète des sons y trouvait sans doute le symbole et le gage d'un riant avenir.

En effet, ces douze années furent pour Mendelssohn un règne véritable et glorieux. Accueilli dès son avènement avec une faveur unanime, il se vit tout de suite en possession de multiples ressources et d'éléments précieux. Le personnel musical dont il pouvait disposer comprenait d'abord un orchestre exercé, discipliné, familier avec le style des chefs-d'œuvre classiques, y compris déjà, moins de dix ans après la mort de Beethoven, la plupart des symphonies du maître. Leipzig, en outre, comptait quatre ou cinq sociétés chorales, et des légions d'amateurs, mais de ceux — il en existe en Allemagne — qui relèvent et réhabilitent ce nom. A tous et à tout, Mendelssohn, seul, avait de quoi suffire. Compositeur, chef d'orchestre et pianiste, trois grands musiciens se rencontraient et s'égalaient en lui. Le premier vit à jamais dans son œuvre. Nous savons par la tradition quels furent les deux autres. « Félix, écrivait sa sœur, est *Kapellmeister* deux fois : de nais-

sance et par la pratique. » On lit dans les *Souvenirs* de Ferdinand Hiller : « Les légères imperfections de l'exécution individuelle étaient rejetées dans l'ombre, grâce à l'esprit et à la vie que Mendelssohn infusait dans l'orchestre ; grâce aussi au dévouement qu'il consacrait entièrement à cette cause et au plaisir qui éclairait sa figure expressive à chaque passage parfaitement rendu. Tout cela agissait sur le public comme une décharge électrique. » Enfin Joseph Joachim s'exprimait un jour en ces termes, qu'un biographe a rapportés : « Pour la pensée et pour la technique, Mendelssohn est le plus grand chef d'orchestre que j'aie vu. Il exerçait une influence indescriptible, électrique, sur tous ses collaborateurs. Sans nul effet extérieur, sans le moindre charlatanisme de pupitre, par des gestes et des signes à peine sensibles, mais d'une éloquence souveraine, il communiquait à l'orchestre, aux chœurs, son esprit et sa volonté.»

Mendelssohn au piano valait Mendelssohn à l'orchestre. L'œuvre de Bach, de Mozart, de Beethoven, était vraiment son domaine et le royaume de son esprit. L'étendue et la sûreté de sa mémoire n'avait d'égale que la fantaisie et la richesse de son improvisation. Un soir qu'il venait d'exécuter la Fantaisie chromatique de Bach, il la reprit en y mêlant des motifs de son

invention, et jamais sans doute il ne révéla plus clairement l'alliance et l'accord dont sa nature était faite, les origines classiques en même temps que la libre originalité de son génie. Il déchiffrait sans une faute, sans une hésitation, les partitions les plus compliquées. Accompagnateur prodigieux, il lui suffisait, pour transporter le public, de la ritournelle de *la Poste*, de Schubert. « Jouer du piano, disait Hiller, est pour lui ce qu'est voler pour l'oiseau ». Il jouait volontiers un peu vite (et l'un des éléments de sa propre musique est la célérité). Joachim encore a parlé de son étonnant *staccato*. Fût-ce dans les *piano*, il n'abandonnait rien de la plénitude sonore. Selon Mme Schumann, le jeu de Mendelssohn était le génie et la vie elle-même. Dédaigneux de l'effet, ce grand virtuose demeurait toujours un grand musicien. A l'écouter, on oubliait l'interprétation pour ne plus penser qu'à l'œuvre interprétée. « Depuis que je l'ai entendu jouer la fugue en *ut dièze* mineur, la lumière s'est faite en moi. Je sais maintenant la manière de jouer Bach[1]. » Enfin, comme il venait d'exécuter, au Gewandhaus, le concerto en *ré* mineur de Mozart, un vieux musicien de l'orchestre lui déclara qu'il avait autrefois en-

1. Mme Schumann.

tendu jouer le même concerto, dans la même salle, par Mozart en personne, et que depuis lors il n'avait rien entendu de pareil.

Devenu le maître, nous le disions tout à l'heure, de l'âme musicale allemande, Mendelssohn se garda bien d'en être un maître égoïste et jaloux. Son premier soin fut d'appeler auprès de lui, comme lieutenant, son ami, le grand violoniste Ferdinand David. Loin de redouter pour ses propres compositions le voisinage des œuvres contemporaines, encore moins la supériorité des anciens chefs-d'œuvre, il se dévouait aux uns avec sympathie, aux autres avec amour. On peut dire que durant son long principat, rien, ni personne de grand, ou seulement de notable, pas un ouvrage et pas un interprète, ne lui fut étranger.

En feuilletant au hasard les programmes du Gewandhaus, on reconnaîtrait qu'il n'y manque pas un nom glorieux alors, ou seulement connu. Schumann y figura, Berlioz également, et Richard Wagner une fois, en 1846, avec l'ouverture de *Tannhäuser*. De Schumann, Mendelssohn aimait tout, l'homme et l'artiste, mais sans l'aimer peut-être autant que lui-même il en était aimé. Bien qu'il eût peu de goût pour les œuvres de Berlioz, il l'accueillit à Leipzig, (il l'avait connu jadis à Rome), et n'épargna rien pour assurer son succès.

Quant à Wagner, qui débutait alors, Mendelssohn estimait déjà qu'un homme capable d'écrire les paroles et la musique de ses opéras, — d'opéras tels que le *Vaisseau Fantôme* et *Tannhäuser*, — ne pouvait être un artiste ordinaire. Wagner, de son côté, saluait et glorifiait encore en Mendelssohn le pur génie de l'Allemagne, en attendant — environ quatre années — qu'il dénonçât et prétendît vérifier par l'exemple de ce même Mendelssohn, qui venait de mourir, l'incompatibilité du véritable génie avec la race ou le sang d'Israël[1].

Compositeur, chef d'orchestre et virtuose, tour à tour interprète et créateur, obligé de se partager pour ainsi dire entre les autres et lui-même, entre leur génie et le sien, on s'étonne que Mendelssohn ait pu suffire à tant de travaux, de devoirs et de succès. Il faisait pourtant mieux qu'y suffire, et son activité, supérieure encore à sa tâche, prenait des moindres détails un soin minutieux. Musique d'orchestre et de chambre, concerts historiques, grandes exécutions de grandes œuvres chorales, séances données par d'illustres virtuoses, contrats, engagements, correspondance, le jeune chef présidait à tout. Par lui, d'année en année, presque de jour en jour,

1. Voir le célèbre pamphlet de Wagner : *Le Judaïsme dans la musique*.

la vie musicale s'accroissait autour de lui. Ses propres ouvrages contribuaient largement à la répandre. L'oratorio de *Paulus*, exécuté pour la première fois en 1836 à Düsseldorf, gagnait de proche en proche. Les années 1837 et 1838 s'appelèrent même en Allemagne « les années de *Paulus* ».

En outre — et nous l'avons déjà remarqué — ce n'était pas seulement un musicien que Mendelssohn. A sa vie esthétique il voulait que sa vie littéraire d'une part et, de l'autre, sa vie sociale, mondaine même, et familiale surtout, correspondît. Ses dons particuliers se développèrent toujours comme au sein d'une harmonie générale que formaient toutes les autres facultés, toutes les autres puissances de son esprit et de son cœur. Entre deux répétitions d'orchestre, il savait trouver quelques heures pour traduire Dante, ainsi qu'il avait traduit Térence autrefois. Le monde l'aimait, le recherchait, et lui-même était loin de haïr le monde. « Les gens de Leipzig, écrit-il à Moschelès en 1840, sont tellement sociables, qu'on n'arrive pas à rester seul à la maison, ne fût-ce qu'un soir... Les personnes de notre connaissance nous invitent ; nous les invitons à notre tour. On parle allemand, anglais, français. A travers tout cela, violons, trompettes et timbales ». Des fêtes, des concerts, se donnaient en

l'honneur de Mendelssohn, en ville, à la campagne, et jusque dans les bois. Un jour de printemps, après un festival de Düsseldorf, ce fut aux environs de Francfort. Les chœurs étaient formés de jeunes filles vêtues de blanc et couronnées de fleurs. « Avec quelle douceur s'élevait leur chant! Comme les voix des *soprani* sonnaient clairement dans l'air !... Tout était si calme, si mystérieux et si pur! Je n'avais jamais encore imaginé rien de pareil. Quand le soir vint sous les arbres et que mon premier lied : « *Ihr Vöglein* », se fit entendre, ce fut un tel enchantement dans le silence de la forêt, que des larmes faillirent monter à mes yeux. »

Si brillante, si glorieuse que fût la vie publique de Mendelssohn, sa vie intime n'en fut jamais amoindrie et pour ainsi dire offusquée. Il vivait celle-ci comme l'autre, pleinement. Il en goûtait avec ardeur, avec passion, les joies et les douleurs. La mort de son père, en 1835, le frappa jusqu'au fond du cœur. C'est à ses deux amis les plus religieux, aux pasteurs Bauer et Schubring, qu'il sentit alors le besoin de se confier et de se plaindre. « Je ne sais, écrit-il à Schubring, si tu as eu connaissance de la bonté sans bornes de mon père à mon égard. Dans ces dernières années, il était devenu un ami et je

tenais à lui de toutes les forces de mon âme. » A Bauer, il répond en ces termes : « Ta lettre m'est parvenue le jour même du baptême de ton enfant, à mon retour de Berlin... Ainsi la nouvelle de votre joyeux événement de famille m'a surpris au moment où je retrouvais ma chambre solitaire, où je réalisais mon malheur dans son amertume infinie. La prière qui revenait depuis des années chaque soir sur mes lèvres, était que la perte de mon père me fût épargnée, car mon père était tout pour moi et je ne sais comment vivre sans lui. Ce n'est pas seulement un père que je pleure, mais un conseiller, un guide pour tout ce qui intéressait mon art et mon avenir, mon seul véritable ami des dernières années. La lecture de ta lettre m'a produit une impression étrange. Elle m'associait à la joie de la venue d'un nouveau-né au moment où les jours heureux de mon passé se ferment à jamais. Que la pensée de mon malheur ne trouble pas votre joie, et si, plus tard, tu parles à ton enfant des amis invités à son baptême, dis-lui qu'il en était un qui, comme lui, commençait ce jour-là une nouvelle existence et se préparait à de nouvelles luttes avec l'aide de Dieu. »

Celle-ci ne lui manqua jamais, sans doute parce qu'il l'implora toujours, et la Providence, qui venait de le frapper, le releva bientôt. En

dépit de la maxime amère, il n'y a pas que de bons mariages : il en est aussi de délicieux. Le mariage de Mendelssohn fut du nombre, du petit nombre, et cette « nouvelle existence », à laquelle il se préparait en pleurant, l'amour conjugal en allait faire, jusqu'au dernier jour, non seulement la consolation, mais la bénédiction et le bonheur.

C'est à Francfort, pendant l'été de 1836, que Mendelssohn rencontra Cécile Jeanrenaud, la seconde fille qu'avait laissée en mourant à sa veuve, un pasteur de l'Église française réformée. Il l'aima tout de suite. Elle, de son côté, qui s'était figuré Félix comme un vieillard morose, inaccessible, coiffé d'un petit bonnet de satin et jouant de longues et fastidieuses fugues, se plut à revenir de son erreur. Cécile avait, paraît-il, un charme — au sens primitif et presque magique du mot — un charme fait de beauté, (d'une beauté blonde, fine et comme transparente), de pureté, de grâce et de douceur. Elle parlait peu. Shakespeare, écrit Edouard Devrient, l'aurait appelée « mon aimable silence ». Au dire de son neveu Hensel, c'était moins telle ou telle qualité dominante, l'éclat de l'esprit ou des talents, que l'ensemble et l'harmonie, qui faisait la perfection de son être. Surtout elle respirait, elle inspirait le calme et la paix, comme une eau

fraîche, un ciel serein. Pour le nerveux et trop sensible Félix, elle fut l'épouse prédestinée. Elle eut sur lui, constamment, la plus salutaire influence et lui donna jusqu'à sa mort un bonheur inaltéré.

Telle était la popularité de Mendelssohn, que tout le monde s'unit à sa joie. Le public même, son public de Leipzig, voulut, à sa manière, fêter ses fiançailles. Un jour que figurait au programme du concert le finale de *Fidelio :* « *Wer ein holdes Weib errungen* », la foule saisit l'allusion au passage et par ses applaudissements, ses acclamations, força l'artiste d'improviser longuement sur le thème nuptial. Le mariage eut lieu le 28 mars 1837. Afin que rien ne manquât à ce rare destin, dix ans d'un pur et tutélaire amour allaient comme le couronner d'une suprême faveur.

Cet amour ordonna sans doute et régla dans une certaine mesure l'activité de Mendelssohn. Jamais il ne prétendit la restreindre ou la ralentir. Le travail, sous toutes les formes et de tous les instants, remplit, déborde même la dernière période de la vie du maître. Nous en avons résumé, plus haut, la matière ou l'objet multiple. L'analyse et le détail en serait infini. A chaque saison de Leipzig succédait, quand le printemps était venu, tantôt un voyage en Angle-

terre, tantôt la préparation, puis la direction, à Cologne, à Düsseldorf ou à Aix-la-Chapelle, d'un festival rhénan. Souvent l'été se passait à Berlin, dans la vieille et chère maison de famille où le père, hélas! manquait, mais où du moins, quelques années encore, il fut seul à manquer. Sous les arbres du parc, Mendelssohn entendait, comme a dit un poète de son pays, chanter l'oiseau de ses jeunes années. Il lui répondait, fidèle, par les plus purs, les plus nobles chants. C'était le concerto pour violon, c'était des motets et des psaumes, musique de passion ou de rêverie et musique de prière. C'était l'ardente ouverture de *Ruy Blas*, écrite en trois jours, malgré l'aversion déclarée de Mendelssohn pour le drame de Victor Hugo, et jouée au bénéfice de je ne sais quelle caisse de pensions ou de retraites. A l'occasion d'un centenaire de la découverte de l'imprimerie, c'était le *Lobgesang* (ou *Symphonie-Cantate*), qui s'élève — si haut — au-dessus du sujet et de la circonstance, par le lyrisme et l'enthousiasme religieux. Enfin et surtout l'oratorio d'*Elie* s'annonçait de loin et commençait à s'esquisser. On eût dit que Bach lui-même aidait ou présidait à la grave et presque sainte besogne. Avec le vieux maître, le jeune disciple entretenait, sans infidélité ni défaillance, un commerce toujours plus étroit et plus

pieux. Au profit du monument que Leipzig avait résolu d'élever à Bach, Mendelssohn faisait entendre sur l'orgue de Bach les chefs-d'œuvre de Bach. Le 10 août 1840, il écrit à sa mère : « J'ai donné un concert d'orgue dimanche dernier dans l'église Saint-Thomas... Je l'ai donné *solissimo*. J'ai joué neuf morceaux et fini par une improvisation. Cet automne, ou le printemps prochain, je recommencerai la plaisanterie et je pense bien qu'alors nous pourrons poser quelques pierres. J'avais travaillé huit grands jours d'avance. Je ne pouvais plus me tenir debout et je ne marchais dans la rue qu'en « passages » d'orgue. » Le 4 août de l'année suivante, Mendelssohn donna dans cette même Thomaskirche une audition solennelle de la *Passion selon saint Matthieu*. C'en était — là du moins — la seconde exécution. La première y avait eu lieu plus d'un siècle auparavant, en 1729, sous la direction de Jean-Sébastien lui-même et sans doute avec un moindre succès. La gloire de Mendelssohn, ainsi que son génie, était alors à l'apogée. Dresde et surtout Berlin souhaitèrent ensemble d'enlever le grand artiste à Leipzig. L'ombre même du vieux Cantor, qu'il semblait avoir appelée à son secours, fut impuissante à le défendre et à le retenir.

Le roi de Saxe demandait peu de chose.

Ayant conféré le titre de maître de chapelle à Mendelssohn, il se contentait de la promesse que le compositeur viendrait quelquefois donner un concert à Dresde. Le roi de Prusse, lui, se montrait plus exigeant. Aussitôt monté sur le trône, Frédéric-Guillaume IV avait résolu de diviser l'Académie des Beaux-Arts en quatre classes : Peinture, Sculpture, Architecture et Musique. Il voulait confier à Mendelssohn la surintendance de la dernière section, ainsi que la création d'un Conservatoire et la direction des concerts. En somme, il ne s'agissait pour Félix que de recommencer à Berlin la double entreprise de Leipzig, où justement il venait aussi de poser les bases du Conservatoire futur. Il hésitait pourtant. Sans être hostile aux idées du prince, il avait — et l'avenir devait lui donner raison — peu de foi dans leur suite et dans leur durée. Il lui coûtait en outre de quitter Leipzig, d'abandonner pour une œuvre nouvelle une œuvre déjà presque achevée et, pour des fonctions officielles, pour la dépendance de la cour et de l'étiquette, la liberté de sa vie, peut-être de sa volonté. Malgré tout, provisoirement au moins et comme à titre d'essai, il fallut bien obéir. Au mois de juillet 1841, Mendelssohn et sa famille s'installaient pour un an à Berlin.

« Il est toujours question qu'il vienne, puis

qu'il ne vienne pas », disait Fanny de son frère pendant que traînaient les négociations. Longtemps il continua d'en être ainsi. Près de quatre années durant, de Berlin à Leipzig, et de Leipzig à Berlin, Mendelssohn, incertain et partagé, ne fit guère autre chose qu'aller et venir, puis aller de nouveau pour revenir encore. Ce serait un obscur et fastidieux récit que celui de cette période indécise. On y verrait, chez le roi, sinon les caprices, du moins les variations d'une volonté sans consistance et sans suite ; des projets conçus, puis abandonnés, puis repris, ou restreints ; des idées heureuses peut-être, mais incomplètes, beaucoup d'imagination et peu de persévérance. Mendelssohn se prêtait, se pliait même à ce désordre, sans réussir à s'y résigner. Il prenait mal son parti d'une situation équivoque et dont l'ambiguïté lui causait à tout moment, avec tout le monde, toutes sortes de difficultés. Il avait d'ailleurs fait ses conditions, ou ses réserves, n'acceptant qu'un service provisoire, qui sauvegardait — à demi — son indépendance. Il usait de celle-ci pour retourner souvent à Leipzig. Il y reprenait contact avec son orchestre et son public du Gewandhaus, avec une activité et une vie musicale qu'il avait créée et qu'il devait, qu'il se devait d'entretenir et d'accroître encore. Tantôt c'était une série de con-

certs à diriger, ou même un seul, comme celui qu'il donna lors de l'inauguration du monument de Bach et qui lui valut le titre de citoyen de Leipzig. Tantôt il lui fallait achever d'organiser le conservatoire, en arrêter le programme, que le plus noble esprit inspirait, en désigner les maîtres, qui s'appelaient — entre autres — Ferdinand David, Moschelès, et Schumann. Enfin, le 3 avril 1843, le Conservatoire de Leipzig ouvrit ses portes. Autant l'entreprise avait donné de peine à Mendelssohn, autant le succès devait lui rapporter d'honneur.

Berlin heureusement faisait ou laissait encore au maître d'autres loisirs. Il pouvait aller conduire à Düsseldorf un festival du Rhin, passer ensuite une saison à Londres. On y exécutait sa symphonie *Ecossaise*, qu'il avait terminée en 1842. La jeune reine Victoria en agréait la dédicace et même, pour consacrer en quelque sorte par sa faveur personnelle la popularité de Mendelssohn en son pays, elle le recevait en particulier à Buckingham-Palace : audience privée, où n'assistait que le prince Albert, admirateur déclaré de la musique du maître ; audience réciproque aussi, car la souveraine, après avoir entendu Mendelssohn, le pria de l'écouter elle-même à son tour et chanta — de son mieux — accompagnée par lui. Une lettre de Mendels-

sohn a raconté fort agréablement cet intime et royal concert.

Aussi bien, avec ses inconvénients et ses ennuis, Berlin ne fut pas tout à fait, pour Mendelssohn, sans agrément, ni même sans avantage. Félix reconnut et ressentit bientôt, peut-être plus profondément que jamais, le charme de la maison familiale. Celle-ci venait de faire encore une perte cruelle. Au mois de décembre 1842, sept ans après son mari, Mme Mendelsshon la mère était morte. Ce nouveau deuil resserra plus que jamais l'union des enfants et leur mutuelle tendresse. Fanny prenait désormais la première place au foyer. Je ne sais quoi de maternel venait achever ou couronner son amour pour son frère. Le 11 décembre 1843, elle écrivait à sa sœur Rébecca, qui voyageait alors en Italie : « Félix est d'une amabilité qui ne peut se décrire, de très bonne humeur et aussi *prächtig* qu'il le peut être en ses meilleurs jours. Je l'admire à tout instant davantage. Cette agréable vie que nous menons ensemble m'est toujours nouvelle. Son esprit est si varié, si personnel en tout et si intéressant, qu'on ne saurait s'y habituer et qu'on s'en étonne sans cesse. Je crois qu'avec les années il deviendra de plus en plus charmant. »

Rien, fût-ce la douleur, ne pouvait tenir

longtemps fermée à la musique la maison de la Leipzigerstrasse. Elle s'y rouvrit bientôt et le temps que vécut alors Félix à Berlin fut peut-être celui des plus brillantes réunions et des dimanches les plus harmonieux. On lit dans une lettre — de Fanny toujours à Rébecca (18 mars 1844) — « Dimanche dernier, nous avons eu, je crois, la plus belle « musique de dimanche » que nous ayons eue, tant comme exécution que comme public. Vingt-deux équipages dans la cour, Liszt et huit princesses dans la salle... Quant au programme, quintette de Hummel, duo de *Fidelio*, variations de David, jouées par le merveilleux petit Joachim, qui n'est pas un enfant prodige, mais un admirable enfant... Ensuite, la *Nuit de Walpurgis*. »

Pour le génie même de Mendelssohn et pour sa gloire, son séjour à Berlin et ses attaches officielles ne furent pas sans profit. On doit à des « commandes » royales, et le théâtre royal de Potsdam représenta pour la première fois *Antigone*, *Athalie*, *Œdipe à Colone* et surtout cet adorable *Songe d'une nuit d'été*, dont la partition vint, en 1843, après plus de quinze années, s'ajouter à l'ouverture et s'y ajuster avec une étonnante exactitude. C'est bien ici, dans l'ordre de la fantaisie et de la grâce ailée, l'œuvre centrale ou maîtresse, non

seulement du génie de Mendelssohn, mais de sa vie elle-même. « Il est charmant, écrivait-il le lendemain de la première représentation, que les Berlinois soient à ce point ravis, épris de cette chère et vieille pièce de notre William. » Oui vraiment c'était bien leur William à eux, à eux tous. Tous, et depuis leur enfance, ils avaient songé ensemble, sous les arbres qui les avaient vu grandir, l'aimable songe shakespearien. Leurs pensées et leurs rêves, leurs espoirs et leurs amours, leurs joies et leurs peines, la poésie du poète en avait été le reflet et l'écho, la confidente et la consolatrice. Et de l'un d'eux maintenant, inspiré par elle, elle recevait une seconde vie, un surcroît de beauté. En elle, par lui, un peu de leur âme à tous venait d'entrer pour y demeurer toujours. Et voilà pourquoi la musique du *Songe* est autre chose encore que le chef-d'œuvre d'un grand artiste : c'est le mémorial ou le symbole, autant que de lui-même, de sa famille et de sa maison, des êtres et des lieux qu'il a le plus aimés.

Berlin cependant, ou plutôt ses fonctions à Berlin, pesaient toujours davantage à Félix. Il n'estimait plus possible, en conscience, de conserver la direction d'une entreprise musicale qu'il trouvait défectueuse et dont l'amélioration ne dépendait pas de lui, mais du roi, lequel

avait bien autre chose à penser et à faire. Il finit par se démettre de sa charge, sinon de son titre, et sa démission, négociée avec prudence et courtoisie, acceptée avec regret, mais sans colère, n'eut rien d'une disgrâce, ou d'une rupture seulement. Félix écrivait à Devrient :

« Ma situation ici (à Berlin) s'est enfin débrouillée au gré de mes désirs et de la manière qui pouvait m'être la plus favorable. Je garde la position de compositeur du Roi et j'en retirerai même encore quelques avantages. Mais me voilà délivré de toute position musicale publique, du séjour à Berlin, enfin de tout ce qui me tourmentait et m'accablait depuis trop longtemps. »

En 1845, il quitte Berlin, pour aller reprendre à Leipzig la direction du Gewandhaus et celle du Conservatoire. Son retour ou sa rentrée, eut beaucoup d'éclat et la saison qui suivit (1845-1846) compta parmi les plus brillantes. Elle fut cependant loin d'absorber toute la pensée et toute l'activité du maître. L'année 1846 est celle de quelques chefs-d'œuvre de Mendelssohn, je veux dire celle de leur achèvement et de leur apparition : d'abord un original, un admirable *Lauda Sion*, exécuté à Liège pour le sixième centenaire de l'institution de la fête du *Corpus Dei* ; ensuite et surtout l'oratorio d'*Elie*.

Mendelssohn y réfléchissait, y travaillait depuis quelque dix ans. Il en dirigea la première exécution à Birmingham, dans les derniers jours d'août 1846.

D'Angleterre, il revint à Leipzig, y rapportant son œuvre triomphante et ne la rapportant, avec sa modestie habituelle, que pour la reprendre, la corriger et, s'il le pouvait, l'embellir et la parfaire encore.

L'année 1846-1847, la dernière de la vie de Mendelssohn, fut belle aussi pour son génie. Mais elle fut mortelle à son bonheur, avant de l'être à lui-même. Il partagea, pendant cette saison, avec Niels Gade, la direction des concerts du Gewandhaus. Il projetait plusieurs ouvrages : *Loreley*, un opéra dont il écrivit un finale seulement; un autre, la *Tempête*, sur un livret de Scribe, d'après Shakespeare, et *Christus*, un nouvel oratorio. Le 3 février 1847, on fêta gaiement le trente-huitième anniversaire de sa naissance par la représentation de tableaux vivants et d'une charade. Le mot en était : *Gewandhaus-orchester*. Moschelès y parut en cuisinière et le petit Joachim en Paganini. Au printemps, Félix fit son dernier voyage à Londres. Il y dirigea quatre fois *Elie*, avec un succès triomphal. Après une de ces exécutions, il reçut du prince Albert la brochure dont le royal auditeur venait

de se servir, avec une dédicace commençant à peu près ainsi : « Au noble artiste, à celui qui, parmi les serviteurs de Baal, a su, nouvel Elias, relever par son génie le culte du vrai Dieu. »

C'est en revenant, à Francfort, qu'il apprit la mort soudaine de sa sœur bien-aimée. Un jour de mai, Fanny dirigeait la répétition de son prochain concert du dimanche. Tout à coup, prise d'une hémorragie foudroyante, elle tomba sans voix, sans mouvement et sans connaissance. Le soir même, elle expirait, mourant pour ainsi dire, en musique, au sein de sa chère musique, ainsi qu'elle avait vécu et toujours souhaité de mourir. Et le dimanche suivant, dans le salon de fête, les fleurs qu'on devait mettre sur le piano de la jeune femme, furent posées sur son cercueil.

Le coup fut terrible pour Félix et semble bien avoir brisé la ressort même de sa vie. Ce ressort, déjà depuis quelques années, il le tenait tendu sans relâche et trop fortement. Longtemps égal, voire supérieur à ses nombreux travaux, Mendelssohn à la fin devait plier sous leur nombre, et tout l'ordre, toute la méthode avec laquelle il les distribuait, n'empêcha pas qu'un jour il en fut accablé. En 1844, après une saison triomphale à Londres, il sentit, pour la première fois peut-être, une grande lassitude et la néces-

sité du repos. Il alla passer quelque temps près de Francfort, à Soden, ne faisant que « manger, boire et dormir, sans habit de cérémonie, sans piano, sans cartes de visite, sans voiture ni chevaux, mais avec des ânes, des fleurs des champs, du papier à musique et un album à dessiner, avec Cécile et les enfants ». Deux ans plus tard, en 1846, (l'année d'*Elie*), il revint d'Angleterre encore, épuisé de fatigue et par étapes. Il souffrait de la tête et des nerfs, passant par des alternatives d'excitation et d'abattement. La mort de sa sœur acheva de le terrasser : « C'est un grand chapitre qui s'achève, disait-il, et je n'écrirai ni le commencement ni même le titre d'un autre. »

Il disait la vérité. Vainement il tâcha de se ressaisir. Il ne pouvait même plus entendre de musique sans pleurer. Il en écrivait encore : il composait deux quatuors à cordes, il ébauchait l'oratorio de *Christus* et l'opéra de *Loreley*. C'est en Suisse, à Interlaken, qu'il alla passer l'été de 1847. Le petit orgue de Ringenberg, près de Brienz, est le dernier où se posèrent ses mains. Au mois de septembre, Félix rentrait à Leipzig, triste, pâle et vieilli, mais calme, souvent taciturne, immobile même, ayant après cela de brusques élans d'activité, que suivaient des rechutes profondes. Quand se rouvrit le Gewandhaus, il

ne se sentit pas la force d'en reprendre encore la direction et pria Ries de le suppléer. Durant tout le mois d'octobre, il souffrit de vertiges et de syncopes. Ses douleurs de tête redoublaient. Le 28, une crise plus forte se produisit. Elle dura quelques jours et, le 4 novembre 1847, à neuf heures et quelques minutes du soir, Mendelssohn mourait, peut-être d'apoplexie et peut-être aussi de douleur fraternelle.

Glücklich und beglückend, a-t-on dit de lui, « heureux et rendant heureux ». Cela fut vrai longtemps, presque jusqu'à son dernier soupir. Heureuse famille en effet, où ceux qui s'aimaient ne se causèrent jamais d'autre peine mutuelle que celle de leur mort. Le bonheur que donnait, que répandait autour de lui Félix, venait, autant que de son génie, de son cœur, de son caractère ou de sa nature. Tout s'accordait en lui; tout, en son esprit, en son âme, comme en son art, était harmonie et convenance suprême. Oui, le mot de « convenance » — au sens le plus haut et le plus profond — pourrait définir et résumer à la fois l'œuvre de Mendelssohn et sa vie. Rien, dans l'une et dans l'autre, n'est désordre ou disparate; rien n'y altère les proportions et n'y passe la mesure. En tout et toujours, ce jeune inspiré est un jeune sage.

« Tout ce qui doit être fait doit être bien fait. » Ayant pris, dit-on, cette devise, il la mit en pratique, et s'y conforma sans réserve comme sans exception. Rien, fût-ce des riens, ne lui paraissait au-dessous de son attention et de ses soins. Il aimait la tenue, et le négligé, — à plus forte raison le débraillé — lui faisait horreur. Dans une de ses lettres de voyage, il se plaint et s'accuse presque d'avoir couru trois jours sans cravate. Quand on dit qu'il écrivait bien, il le faut entendre non seulement de son style, musical ou littéraire, mais de son écriture aussi. Le signe de sa pensée égalait en finesse, en pureté, sa pensée elle-même. Dans l'énorme correspondance de Mendelssohn, on ne trouverait peut-être pas un mot illisible. Il n'est pas jusqu'aux ratures, aux retouches de ses manuscrits, jusqu'au cachet, fût-ce au pli de ses lettres, qui ne trahisse le goût minutieux de l'ordre et de la correction.

Aussi bien cette correction n'ôtait rien au charme naturel et libre, à l'abandon de ses manières. Le gentleman accompli qu'était Mendelssohn, savait être le meilleur enfant, le plus gai compagnon qu'on pût voir et qu'on pût entendre. Avec ses amis et pour eux, il se donnait, se livrait tout entier. Aimant ce qu'on nomme le monde, il en était aimé. Maître de

maison incomparable, il faisait à des hôtes illustres, avec une exquise courtoisie, avec une grâce à la fois digne et modeste, les honneurs de son logis et de lui-même.

Mais ses dehors séduisants ne formaient pour ainsi dire que l'enveloppe et la parure des plus sérieuses, des plus solides vertus. Fidèle dans les petites choses, Mendelssohn le fut aussi dans les grandes. Travailleur infatigable et juge incorruptible de son propre travail, il n'a jamais rien sacrifié, rien trahi de sa conviction et de sa conscience. Ne se concédant rien à lui-même, de lui-même également il entendait ne rien céder. Avec les critiques et les interprètes, aucun artiste ne montra plus d'indépendance et de fierté. Sa fortune pécuniaire n'aida jamais à la fortune de ses œuvres. Après la représentation d'*Antigone* à Paris (Odéon, 1844), un ami, qui s'y était fort employé, crut devoir conseiller à Mendelssohn d'offrir quelque présent aux principaux artistes. Voici la réponse qu'il reçut : « Rien ne serait plus contraire aux principes que j'ai adoptés comme règle de conduite, depuis le commencement de ma carrière artistique. Ces principes consistent à me garder toujours d'établir la moindre confusion entre ma situation personnelle et ma position musicale, en essayant d'améliorer celle-ci par l'in-

fluence de l'autre ; pour les choses qui me concernent, à ne corrompre en aucune manière soit les suffrages du public, soit ceux d'un simple particulier, et même à ne jamais tenter de les affermir. »

A cet honneur esthétique, on sait quel honneur domestique a répondu : quelle noblesse, quelle pureté de vie et, dans toutes les formes, filiale, conjugale, fraternelle et paternelle, de l'amour ou de la tendresse, quel don, quel abandon de soi-même, quelle ardeur et quelle fidélité. Tout cela se fondait sur la foi religieuse et se couronnait par elle. Mendelssohn fut profondément et hautement chrétien. Il le fut par la croyance et par les œuvres, par la pratique de la justice et de la charité. Mort à trente-huit ans, il est de ces jeunes morts qui méritent le mélancolique salut de Voltaire à Vauvenargues : « Adieu, belle âme et beau génie. »

LE GÉNIE ET L'OEUVRE

I

GÉNÉRALITÉS

Quel fut — ou plutôt, car il subsiste — quel est le rapport entre ce génie et cette âme, voilà le point essentiel et délicat. Voilà bien plus que le point, voilà la ligne qu'il s'agit maintenant de saisir et de tracer. Et c'est peut-être quand on étudie un musicien, qu'une ligne de cette nature est le plus difficile à suivre. Entre toutes les formes de la pensée artistique, la forme sonore se défie des mots et s'en défend. Il n'en est pas une autre qui répugne autant à passer de l'ordre qui lui est propre dans l'ordre, plus général, de la littérature, ou seulement du langage ; à perdre un peu de son mystère, fût-ce pour étendre son empire ; à s'exprimer enfin, à chercher la représentation ou l'équivalent de soi-même, à donner les raisons de son être en un style et par des moyens qui lui sont étrangers.

Pour étudier une œuvre, ou l'œuvre entier d'un musicien, voire un genre de musique, un de nos confrères anglais a suivi naguère, sinon créé peut-être, une méthode qu'après lui nous essaierons d'appliquer [1]. Elle consiste à distinguer deux caractères ou deux aspects de la musique : le dehors, en quelque sorte, et le dedans ; la forme, et l'esprit ou le sentiment qui la remplit et l'anime ; en d'autres termes, et qui, pour être anglais, n'en sont pas moins clairs, la *practical* et la *poetical basis*. Il est bien vrai que dans la nature ou l'essence de l'œuvre d'art, les deux éléments sont mêlés. Aussi n'est-ce que pour la facilité de l'analyse, qu'il n'est pas interdit, ni peut-être même inutile, de les séparer d'abord, quitte à les voir, à les laisser ensuite, comme d'eux-mêmes, se chercher l'un l'autre et se réunir.

De loin et d'ensemble, l'œuvre de Mendelssohn offre d'abord deux caractères généraux, qui sont la variété et la pureté. Et si le premier de ces termes s'entend de soi-même, le second veut dire ici que le théâtre, avec tout ce qu'il comporte d'étranger ou d'inférieur à la musique, a peu de place dans un œuvre qui, presque tout entier, appartient à la musique même, à la musi-

1. J.-S. Shedlock *The Pianoforte sonata.* (1 vol. Methuen and C°; London, 1895).

que pure. Ce n'est pas — et nous l'avons vu — que le génie ou le démon de l'opéra n'ait souvent tenté Mendelssohn ; mais toujours quelque chose empêcha qu'il ne réussît à le vaincre. Mendelssohn mourut non seulement sans achever, mais sans pousser au-delà d'une ou deux scènes son opéra de *Loreley*. A dix-huit ans, il avait vu tomber, sur le théâtre de Berlin, le seul opuscule dramatique, *les Noces de Gamache*, qu'il fit jamais représenter publiquement. Son premier essai, *les Deux neveux*, puis, quelques années plus tard, *le Retour* (*Die Heimkehr aus der Fremde*), composé pour les noces d'argent de ses parents, ne furent que de petites pièces, — la seconde en particulier — de circonstance, de salon et de famille. Il est vrai qu'en ce genre, intime et délicat, *le Retour* pourrait bien être un petit chef-d'œuvre de sentiment et d'esprit. On y entend, on y voit passer tantôt un souffle de Weber, et tantôt un soupir, un sourire aussi de Mozart. Musique de salon et de famille encore une fois, toute semée d'allusions, de gentillesses filiales ou fraternelles ; mais, avec cela, musique nationale et parfois populaire, comme si, par les fenêtres ouvertes sur le fameux jardin, l'âme de la nature et de la terre allemande était venue se mêler à l'âme de ce foyer allemand. Selon Mendelssohn et pour lui, pour les siens autant que

pour lui-même, cela ne pouvait être ni devenir jamais du théâtre, du théâtre public, étant un peu de la vie, de leur vie à tous, et ce qu'ils en voulaient garder pour eux-mêmes, pour eux seuls, avec le plus de discrétion et de piété.

Il n'est pas jusqu'à des œuvres comme *Athalie*, *Antigone*, *Œdipe*, comme *le Songe d'une nuit d'été*, ce chef-d'œuvre, où la musique, bien qu'unie à la pièce, n'en demeure, dans une certaine mesure, indépendante. Musique de chœurs dans les tragédies de Sophocle et de Racine; dans la comédie de Shakespeare, musique de scène, de gestes et de figuration, mais à peine de chant, elle n'entre pour ainsi dire jamais dans l'action et dans les caractères. Accessoire, ornementale et décorative, elle accompagne et illustre le texte, elle crée une atmosphère; mais la poésie en somme pourrait se passer d'elle, comme de la poésie à son tour elle pourrait être séparée. Allons même plus loin. Nous n'affirmerions pas que, malgré ses beautés, la musique de Mendelssohn convienne ou réponde aussi fidèlement qu'une autre, celle de notre Moreau par exemple, au lyrisme de Racine. D'autre part, il nous a toujours paru que la représentation scénique, loin d'y rien ajouter, enlevait quelque chose au contraire à la poésie, verbale d'abord,

et puis et surtout musicale, du *Songe d'une nuit d'été*.

Les paroles et la musique du *Songe* défient, dépassent toute vision qui les prétendrait l'une et l'autre égaler. Ce qu'il faut et ce qui suffit à cette musique, ce n'est pas le spectacle de la comédie de Shakespeare, c'en est le nom seul, avec le souvenir. Beaucoup plus que traduction dramatique, elle est paraphrase, elle est transposition de l'ordre ou de la forme verbale dans la forme sonore, celle d'ailleurs qu'entre toutes les formes de l'art, semblait attendre et peut-être appeler ce sujet aérien. Ainsi la partition même la plus théâtrale de Mendelssohn, touche au théâtre, il est vrai, mais comme en passant, et son principal mérite, sa beauté la plus pure, est peut-être moins d'y convenir que d'y échapper.

Musicien de théâtre sous les réserves que nous venons de faire, Mendelssohn, au contraire, dans tous les autres genres et comme partout ailleurs, fut pleinement musicien. Symphonies, oratorios et cantates ; musique de concert, profane ou sacrée, et musique de chambre; musique vocale et d'instruments; musique passionnée et pittoresque, de sentiment — ou d'âme, — et de paysage, non seulement rien de tout cela ne lui fut étranger, mais il ne fut inférieur ou seulement médiocre en rien de tout cela. Et telle était ce qu'on

pourrait nommer la musicalité de sa nature ou de son génie, qu'il ne sacrifia jamais à rien d'extra-musical, fût-ce à la parole, à l'intention descriptive, au sujet ou au titre de ses œuvres, un seul des éléments qui font la beauté complexe, mais spécifique, de la musique même. Autant qu'un tableau sonore, et peut-être davantage, l'ouverture de la *Grotte de Fingal* est une symphonie ; ou plutôt elle n'est l'un qu'en étant l'autre et parce qu'elle l'est. Supprimez-en le titre, avec tout le cortège d'images qu'il évoque ou suggère, la signification du chef-d'œuvre y perdra sans doute, mais non pas du tout sa beauté.

Les célèbres *Romances sans paroles* témoignent assez bien du mélange ou de l'alliage qui se produit souvent chez Mendelssohn entre l'élément poétique ou littéraire et l'élément de pure musique ; elles en vérifient en quelque sorte la proportion et je dirais volontiers le degré. Ce n'est pas Mendelssohn, on le sait, qui donna lui-même un titre particulier à chacune, hormis trois ou quatre, de ces nombreuses et charmantes pièces pour le piano. Il ne fit que les nommer de leur nom général ou générique, *Lieder ohne Worte*. Mais ce nom, ce nom composé, dit beaucoup. Il a quelque chose de musical et rien de plus : *sans paroles* ; mais auparavant (*romances*), quelque chose de verbal, ou de littéraire, ou de

poétique. Il suppose, il accorde d'abord un premier élément, qu'il supprime ou qu'il retire aussitôt. Il touche ainsi à la question, délicate et débattue entre toutes, de l'expression ou du contenu de la musique. Il y touche, ou plutôt il l'effleure. Et c'est comme une transaction qu'il opère, ingénieuse et peut-être légèrement contradictoire, entre les deux principes : celui de la musique pure et celui de la musique à programme, ou du moins à sujet. De celle-ci, Mendelssohn a été l'un des maîtres. Bon nombre de ses œuvres seulement instrumentales portent un titre qui révèle une idée, une intention. C'est la Symphonie *Ecossaise*, ou l'*Italienne*, ou la *Réformation-Symphonie* ; c'est l'ouverture de la *Grotte de Fingal* et celle du *Calme de la mer* ; ce sont les *Romances sans paroles* elles-mêmes. Musicien descriptif ou pittoresque, Mendelssohn a marché parmi les premiers, dans cette voie où bientôt un Liszt, un Berlioz, allaient s'élancer après lui. Mais il y marche encore avec précaution et comme à pas comptés. Chez lui, le programme, ou plutôt le titre, car ce dernier lui suffit, n'a pas le caractère d'importance ou de nécessité qu'il prendra chez ses successeurs. Sa musique, plus que la leur, s'en passe ou le dépasse, et dans son œuvre, alors même qu'elle se partage entre le musicien et le

poète, ou le peintre, la plus grande part, de beaucoup, et la première place, reste toujours au musicien.

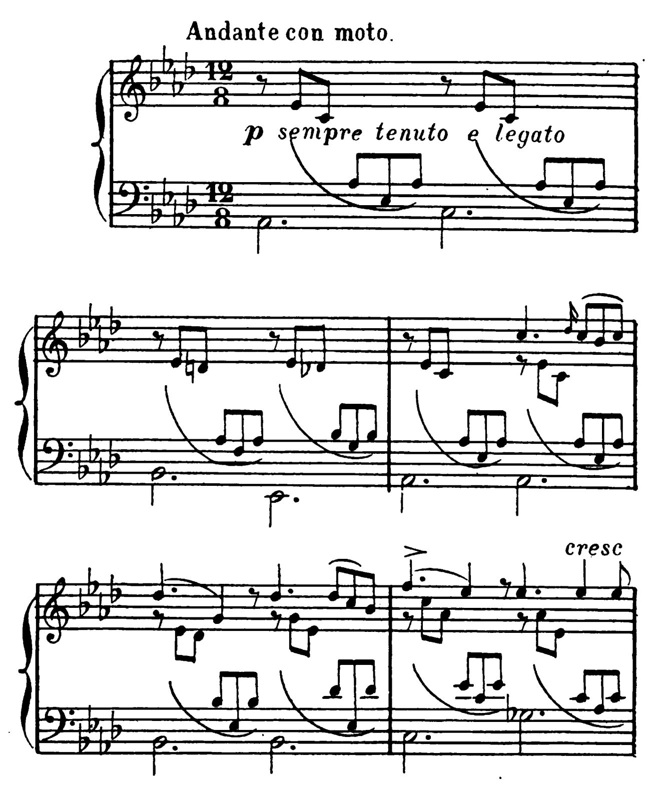
Mais ce n'est là que le seuil ou mieux la surface de la musique de Mendelssohn. Il y faut pénétrer plus avant, pour étudier la « base pratique » (*practical basis*) qui la supporte, et les divers éléments, du même ordre, qui la constituent.

II

LA FORME OU LA TECHNIQUE

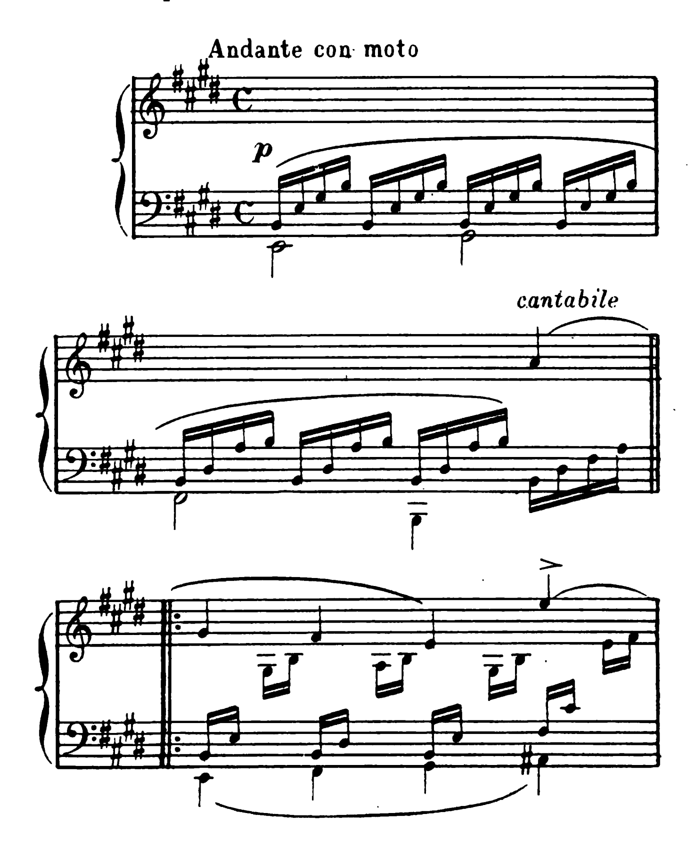
L'un des premiers, et peut-être le plus apparent, est la mélodie. Elle tient ici tant de place, elle y joue un tel rôle, qu'on peut citer mainte composition de Mendelssohn, et des plus personnelles, (comme les *Romances sans paroles*), que la mélodie à peu près seule occupe et remplit tout entière. Par leur nature autant que par leur titre, les *Lieder ohne Worte* ne sont guère autre chose que mélodie ou chant. Il arrive même qu'ils le soient avec plus d'originalité que les véritables *Lieder*, ou « Romances *avec* paroles », et que Mendelssohn fasse mieux chanter le piano que la voix. Ce n'est point à dire pour cela que dans les *Romances sans paroles*, l'accompagne-

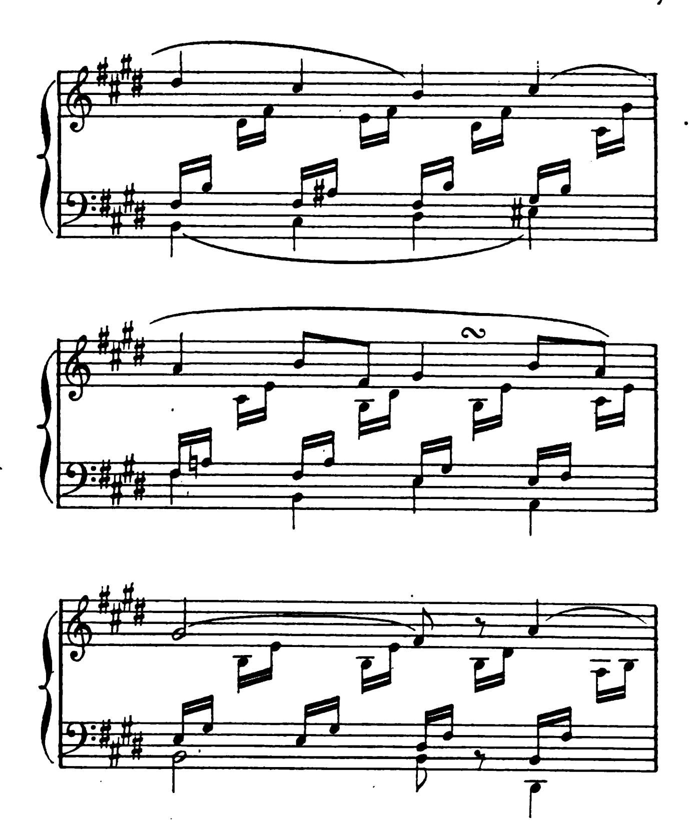
ment n'ait pas son prix et qu'il n'ajoute rien à la partie mélodique. Tantôt il la soutient et tantôt il l'enveloppe. Il la balance, il la berce, dans certaine romance en *la bémol* que les éditions françaises appelaient autrefois : *Sur la plage* (4e recueil, n° 1).



Une autre, que tout le monde connaît sous le nom de *Chanson du printemps* (5e recueil,

n° 6) pétille d'arpèges serrés et brillants qui, dit-on, sous les doigts de Mendelssohn, jaillissaient en traits de lumière. Une autre encore, la première de toutes, est portée, plus lentement, sur des arpèges aussi, mais qui s'épanouissent à l'aise. On dirait un chant de flûte, que les accords d'une harpe soutiennent.
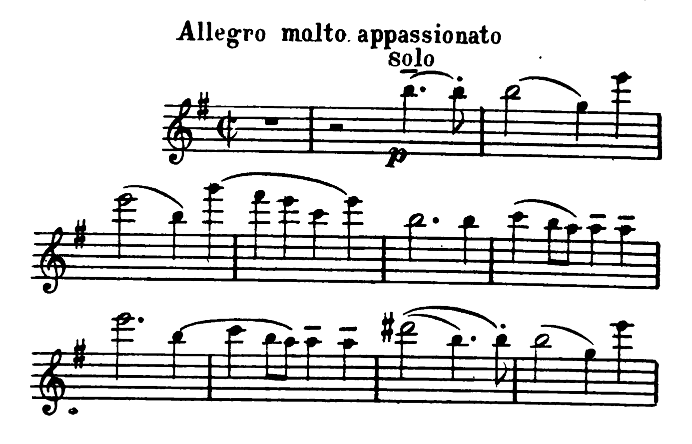




Ainsi l'impression ou l'illusion de l'orchestre se joint pour cette fois à l'agrément de l'harmonie. Ici même cependant, et presque partout ailleurs, les parties accompagnantes se contentent d'accompagner. Elles n'introduisent pas dans l'œuvre monodique l'élément et l'intérêt de la polyphonie, encore moins de la symphonie, et

cela peut contribuer, sinon suffire, à distinguer ce genre nouveau : la « romance sans paroles » mendelssohnienne, des genres anciens et classiques tels que la fugue et la sonate elle-même.

Ailleurs encore que dans les *Romances sans paroles*, dans les œuvres les plus considérables de Mendelssohn, que de mélodies chantent presque seules, ou, comme on dit, « à découvert », et dont le charme propre suffit à nous charmer ! C'est la phrase, à peine accompagnée, et cependant belle entre les plus belles, par où commence le concerto de violon.



C'est l'*andante con moto*, qu'on appelle quelquefois « religieux », de la symphonie en *la* majeur (l'*Italienne*), ou l'*allegretto un poco agitato* de la symphonie-cantate (*Lobgesang*), dont

l'un se déroule avec une mélancolie sereine, et l'autre, plus inquiet, plus ardent, se balance au-dessus d'un simple *pizzicato*.

Chacune de ces mélodies pourrait être donnée en exemple de la mélodie de Mendelssohn. Mais d'autres aussitôt, d'un autre genre; d'une autre forme, d'un autre dessin, nous reviennent à la mémoire, également représentatives de la manière, ou du style, ou de l'idéal de l'artiste. Si Mendelssohn est bien dans l'*allegretto* de la symphonie-cantate, en ce rythme ondoyant et légèrement houleux, il n'y est pourtant pas tout entier. On le retrouve, on le reconnaît aussi bien dans l'ouverture ou le *scherzo* du *Songe d'une nuit d'été*, dans le *scherzo* de la symphonie *Ecossaise*. Le rythme piqué, la phrase alerte, ailée, qui file et qui pointe ; au lieu de quelques notes qui se déploient, s'étalent, des notes rapides, qui se précipitent et se multiplient, tout cet ordre mélodique, très différent de l'autre, n'est pas moins que l'autre le domaine du musicien.

Pour l'originalité de la mélodie, il faut convenir qu'un Mendelssohn est au-dessous d'un Schubert et même d'un Schumann. Reconnaissable sans doute, l'idée musicale de Mendelssohn l'est à des signes moins profonds. Il semble que les chants de Schubert et de Schumann viennent de plus loin, du côté du mystère.

Sensible dans tous les genres, la différence ou l'inégalité ne l'est en nul autre autant que dans le *lied*. Mendelssohn ici n'est pas le musicien de la vie universelle, comme Schubert; il n'est pas non plus, comme Schumann, celui de la vie intérieure et intense.

Elle offre pourtant, cette mélodie de Mendelssohn, en particulier sa mélodie instrumentale, des caractères où l'on ne saurait se tromper. Si ce n'est pas la puissance, j'entends une puissance souveraine, à la Beethoven, du moins c'est tantôt le sérieux, la gravité, quelquefois l'austérité même ; tantôt la joie légère et comme dansante ; tantôt c'est la mélancolie, tantôt enfin c'est la passion, mais une passion retenue et qui reste mesurée, élégante jusque dans ses transports. A ces titres et comme sous ces aspects divers, il est juste de saluer en Mendelssohn un mélodiste personnel et de reconnaître que le musicien du concerto pour violon et de la symphonie *Écossaise*, des *Romances sans paroles* et du *Songe*, a vraiment tracé des lignes ou des figures sonores qui ne sont qu'à lui, ou de lui.

Leur beauté résulte premièrement de leur ampleur. Lente ou rapide, la phrase de Mendelssohn possède cette « longueur de grâce » dont Chateaubriand quelque part a parlé. Si de nouveau nous la comparons à celle de Schumann, elle

nous apparaîtra comme ayant plus de souffle et d'essor. Elle en diffère un peu de même que d'une impression diffère une idée, un tableau d'une ébauche. Elle consiste rarement, comme souvent au contraire la phrase de Beethoven (premier thème de la symphonie en *ut* mineur) en trois ou quatre notes à peine. Rapprochez à cet égard les deux ouvertures, inégales sans doute, mais analogues par quelque endroit, de *Ruy-Blas* et de *Coriolan*. Autant dans celle-ci la violence se ramasse et se concentre, autant elle s'épanche dans celle-là. Rien ne ressemble moins que cette mélodie toute en largeur et qui se donne carrière, à cette mélodie en raccourci, qui ne consiste guère — mais d'une si ferme et si forte consistance! — qu'en des à-coups, des secousses et des sursauts. Certes nous n'oublions pas les exceptions inoubliables et, par exemple, la brièveté du premier thème de la symphonie *Italienne* ou de celui de la *Grotte de Fingal*. Mais à ces motifs mêmes, d'autres, plus épanouis, ne tardent point à répondre. Et qui dénombrera dans l'œuvre de Mendelssohn, tant de mélodies à longue portée et de longue haleine! C'est l'*andante con moto* de la symphonie *Italienne* ou celui de l'*Écossaise*; c'est, dans *Paulus*, la prière funèbre sur le cadavre lapidé d'Etienne le martyr; c'est tel ou tel *scherzo*, où la vivacité du thème n'en exclut pas le dévelop-

pement ; enfin c'est le premier motif du concerto pour violon, cet exemple où revient sans cesse la critique ou l'analyse du génie de Mendelssohn, et qui suffirait presque à le définir, à l'illustrer tout entier. Ainsi, comme dit l'autre, notre remarque subsiste, et l'un des caractères essentiels de la mélodie de Mendelssohn se trouve dans sa durée, dans la quantité de notes, de mesures nécessaires à son existence et à sa beauté.

Nous avons prononcé le mot de développement. En effet la mélodie de Mendelssohn se développe. Nous ne parlons pas ici — pas encore — du développement symphonique, de l'idée ou de la phrase prise et reprise, au besoin mise en morceaux, mais en morceaux qui sont bons et qui peuvent servir, qui servent, chez un Beethoven, au travail tantôt le plus ingénieux et tantôt le plus grandiose. Il ne s'agit, pour le moment, que de l'évolution monodique, du progrès d'une pensée unique mais continue, qui se déroule et non pas qui se divise. C'est de celle-là que Mendelssohn, autant qu'à faire jaillir la source, excelle à diriger le cours[1].

1. Pour la déduction ou le développement d'un thème, pour le progrès d'une idée unique, s'accroissant de sa propre substance, on ne saurait trop recommander la plupart des « Romances sans paroles » et, comme œuvres de plus vastes proportions, les deux *andante* des deux symphonies *Ecossaise* et *Italienne*.

Ayant créé sa mélodie, il l'organise en une hiérarchie de périodes ou de membres qui se tiennent et qui soutiennent ensemble des relations logiques autant qu'harmonieuses. C'est l'ordre, ou le système classique. Mendelssohn le conserve, et Schumann le premier peut-être, l'abandonnera.

Classique est aussi la modulation de Mendelssohn. Elle rapproche, elle juxtapose les tonalités claires. Celles-ci, par elle, se succèdent avec franchise, avec simplicité, plutôt que de se fondre les unes dans les autres par des « passages » difficiles et par d'insensibles dégradations.

Il y a plus : en ces tons différents, mais le plus souvent « relatifs » entre eux et reliés par des rapports élémentaires, la phrase de Mendelssohn se reproduit à des hauteurs et comme à des étages divers. Mendelssohn a pratiqué l'un des premiers ce qu'on pourrait appeler le report mélodique, et ce que, dans le langage, ou plutôt dans l'argot des musiciens, on nomme la « rosalie ». Ce n'est plus aujourd'hui qu'une formule artificielle, une habitude de l'esprit ou du métier, mais ce fut d'abord, et surtout chez Mendelssohn, une forme naturelle de pensée et de style, uné habitude de l'âme. Dans les premières lignes du trio en *ut* mineur, dans les quatre premières mesures de l'ouverture de

Fingal, en maintes pages encore, il n'en est guère autrement et cette superposition thématique et tonale, cette symétrie et cette correspondance forment le dernier trait, non le moindre, de l'idéal classique chez le musicien, romantique par ailleurs, des *Romances sans paroles* et du *Songe d'une nuit d'été*.

S'il a créé des lignes sonores, Mendelssohn a créé des rythmes aussi. Du temps comme de l'espace il a fait parfois un partage nouveau. Sans doute il n'a point inventé la mesure « à six-huit », et celle à « deux-quatre » pas davantage. Mais il en use à sa manière, il en obtient des effets inconnus. On dira peut-être que les *scherzos* à deux temps de Mendelssohn, (comme celui de la symphonie *Écossaise*), viennent d'un *scherzo* de Beethoven (Sonate pour piano, op. 31, n° 3). Encore fallait-il avoir l'idée et le talent de les en faire venir. Mais le *scherzo* du *Songe*, lui, ne vient de nulle part, et dans l'introduction et le premier morceau de la symphonie *Écossaise*, dans l'*allegretto agitato* du *Songe* encore et dans celui de la symphonie-cantate, Mendelssohn, le Mendelssohn rythmique, est sûrement tout seul, si d'ailleurs il n'y est pas tout entier.

Au gré des modulations et du rythme, suivons la phrase de Mendelssohn et suivons-la jusqu'à la fin. C'est ainsi qu'il la suit lui-même et c'est

pour cela qu'elle a d'exquises manières de finir. « La chute » — soit dit cette fois sans ironie — « en est jolie, amoureuse, admirable. » On sait comme elle se prépare et comment elle s'accomplit. Ici, pas de ces cadences brisées, que les Allemands appellent « trompeuses ». Rien de brusque ni d'équivoque ; rien non plus d'incomplet et qui laisse l'esprit en suspens. Rien qui trahisse le trouble ou la hâte. On dirait d'un heureux destin, heureux même de s'achever. En vérité, les belles mélodies, ces créatures sonores, portent en elles je ne sais quelle ressemblance avec les créatures humaines. Elles vivent, elles meurent aussi, et la mélodie de Mendelssohn a ceci de commun avec les plus belles, qu'elle meurt en quelque sorte ainsi qu'elle a vécu : avec autant de noblesse, d'élégance et de pureté.

*
* *

Mélodiste, nous venons de le voir, Mendelssohn est symphoniste aussi, (par où nous ne voulons pas dire qu'il le soit au même degré). Nous ne parlons pas cette fois du courant, du progrès général de la pensée ou de la phrase : il s'agit de ce travail, analogue au raisonnement, mais à un raisonnement où se mêlerait quelque

chose de la sensibilité, et qui déduit, arrache au besoin, de l'idée ou d'un fragment de l'idée musicale, tout ce que celle-ci contient de conséquences, conséquences de logique en même temps que de beauté. Ce travail est de l'essence, il est proprement l'essence de la symphonie. Un Bach, un Beethoven, un Wagner, en ont été, chacun à sa manière, les trois ouvriers, ou plutôt les trois maîtres prodigieux. Au-dessous, fort au-dessous d'eux, mais au-dessus de beaucoup d'autres, Mendelssohn a su le pratiquer. Un Schubert, un Schumann, y sont pareillement inhabiles. Tous les deux se bornent à répéter; seul, Mendelssohn développe. Une symphonie de Mendelssohn — car sa musique de chambre, de piano surtout, est inférieure à cet égard — une symphonie de Mendelssohn, en certaines parties, est peut-être ce que depuis Beethoven (*longo, sed proximus intervallo*) l'Allemagne a produit de plus symphonique dans l'ordre de la musique pure.

Telle ouverture même du maître, par exemple celle de la *Grotte de Fingal*, est symphonique en ce sens. Rappelez-vous de combien de façons le thème initial se renouvelle et se métamorphose. Tout à l'heure, au début, il tirait de l'accord parfait ses notes essentielles; il les emprunte maintenant à la septième diminuée.

Il descendait, il tombait tout droit ; il y aura désormais quelque chose d'oblique en sa chute. Ce n'est pas tout : les notes qui le constituent, il les liait ensemble, il les enveloppait d'un moëlleux contour ; il les détache au contraire, il les pique, il les éparpille. Au *legato*, le *staccato* succède. Ainsi le principe, ou l'élément symphonique, prenant des formes différentes, se manifeste par des variantes d'harmonie et de rythme tour à tour.

Ce principe ne donne pas ce qu'on en pourrait attendre dans la symphonie de la *Réformation* (dernier morceau). Le choral de Luther y intervient, y revient, plutôt qu'il ne s'y développe. Il en est beaucoup moins la matière ou la substance, que l'épigraphe et comme l'illustration. De même, dans l'*allegretto un poco agitato* de la symphonie-cantate, les deux thèmes, l'un religieux et l'autre passionné, qui se répondent, ne font que se répondre et ne se combinent pas.

Au contraire, la symphonie *Italienne*, et l'*Ecossaise* encore davantage, voilà les deux maîtresses symphonies. Celles-là mêmes, il est vrai, l'esprit ou le génie symphonique ne les inspire pas d'un bout à l'autre, comme les symphonies de Beethoven. Il les trahit quelquefois. Mais que de fois il les anime, et les ranime aussi ! Le thème de la symphonie en *la* majeur (*Italienne*)

est justement de ceux — chez Mendelssohn assez rares — dont un fragment, un éclat (les deux premières notes seules, « en levant »), devient une amorce, un ferment symphonique et, se répandant partout, porte partout la vie. Au cours de la seconde reprise et durant toute la période du *working-out*, ainsi que les Anglais appellent le « développement », il se mêle, ce premier thème, avec un second. Celui-ci, plus rêveur, se laisse gagner, entraîner par celui-là, plus joyeux, dont il semble souhaiter, essayer de se défendre. Et ce dialogue, ou ce conflit, forme, je ne dirai pas un travail, mais un jeu vraiment symphonique, dont la délicatesse n'a d'égale que la limpidité.

Symphonique également, vers le milieu de l'*andante* qui suit, la période qui prépare, en style de fugue et par de pathétiques dissonances, le retour du thème, de ce thème assez grave pour qu'on l'ait cru et appelé religieux. Tout à fait beethovenien, le passage en question rappelle certain épisode, fugué aussi et dramatique, de l'*allegretto* de la symphonie en *la*.

Vous trouverez de la symphonie encore, et de la plus exquise, dans la musique du *Songe d'une nuit d'été*. Le thème du *scherzo* non seulement se développe, mais se modifie. Et jusque dans le *nocturne*, sous une forme d'abord sereine et

paisible, passionnée ensuite, l'auditeur attentif reconnaîtra, ne fût-ce qu'au rythme, le motif initial, à la fois persistant et renouvelé.

« Il n'y a que la symphonie *Ecossaise*, écrivait Mendelssohn de Rome, en février 1831, que je ne peux pas encore bien attraper... Elle m'échappe à mesure que je crois la saisir. » Pourtant il l'a saisie à la fin ; il l'a faite vraiment et jusqu'au fond symphonique. Elle l'est dès le début, par je ne sais quel rapport, tout de suite sensible, entre le thème de l'introduction et celui de l'*allegro*, par la façon dont celui-ci dérive ou procède de l'autre. Elle l'est dès la première reprise, et dans la seconde encore davantage, par l'ingéniosité, mais aussi par la sûreté, l'ampleur et l'abondance exceptionnelle des développements. *Symphonialis est anima*, disait, je crois, une sainte du moyen âge. L'âme d'un Mendelssohn assurément ne fut pas, comme celle d'un Beethoven ou d'un Wagner, symphonique par nature ou par essence, avant tout et tout entière symphonique. Mais un Mendelssohn pourtant a donné dans son âme une grande et belle place à la symphonie.

* * *

Il en a donné une autre, sinon plus belle, au moins plus originale, à l'instrumentation. Le

timbre, a-t-on dit souvent, trop souvent même pour que nous ne craignions pas un peu de le redire, le timbre est la couleur du son. Et Mendelssohn fut un admirable coloriste sonore. Autant que de l'orchestre, il avait le goût passionné de l'orchestration. Sa foi dans cette puissance ou cette vertu particulière de l'art musical égalait son amour. Il croyait qu'une sonorité peut, autant qu'une mélodie ou qu'une harmonie, être ouvrière, et seule ouvrière de beauté ; celle que rien, quand elle vient à manquer, ne remplace. Liszt un jour ayant soutenu que le piano suffisait ou suppléait à tout, que du moins il était capable de tout imiter et de tout reproduire, « J'en conviendrai, repartit Mendelssohn, quand vous aurez réussi — oui, vous-même — à me rendre, au piano, la première phrase de la symphonie en *sol* mineur de Mozart. »

L'orchestre de Mendelssohn a d'abord ce mérite, qu'il n'existe et n'agit pour ainsi dire qu'en fonction de la pensée musicale. Elle est la maîtresse ; il le sait, et se contente de la servir. Pour la servir mieux, il se règle sur elle ; il s'ingénie à lui ressembler ; il cherche les sonorités les plus convenables et comme les plus fidèles à l'idée, les plus capables de l'éclaircir et de la fortifier encore. Jamais cet orchestre n'affecte l'indépendance, la prétention de briller seul et

d'être sa propre fin. Il ne se complaît pas en soi-même ; il ne s'écoute pas vainement, en virtuose, et rien que pour le plaisir.

Mais, avec cela, c'est un plaisir de l'écouter. L'orchestre de Mendelssohn nous cause une joie sonore que l'orchestre de Schumann, par exemple, ne saurait nous procurer. « Cela sonne bien », dit-on du premier, tandis que le second sonne mal, ou ne sonne pas. Pour l'oreille, pour l'oreille seule — nous ne parlons plus ici de l'esprit — une symphonie de Mendelssohn a tout l'agrément dont une symphonie de Schumann est dépourvue. Autant celle-ci paraît compacte et massive, autant l'air, la lumière, circule dans l'autre et s'y joue. L'autre unit la transparence à la plénitude. Rien ne l'encombre ou ne la surcharge ; rien n'y est épais, ou seulement opaque, et bien qu'elle ait l'éclat du verre, elle n'en a pas la fragilité. Non moins que dans la mélodie, le charme, la poésie de l'introduction de la symphonie *Ecossaise* est dans les sonorités. Avant que la masse de l'orchestre attaque le thème initial de la symphonie *Italienne*, les instruments à vent le préparent, et deux mesures à peine, mais qui suffisent, deux mesures de leur *staccato* rapide fait courir un frisson d'aurore, d'où jaillit, comme le premier rayon, l'appel brusque et joyeux.

Mendelssohn excelle également dans la distribution des timbres, dans leur groupement et dans leur opposition. Il en connaît les affinités et les antipathies. Ses deux concertos, le premier surtout, (en *sol* mineur), sont au nombre des plus heureux compromis que l'orchestre et le piano passèrent jamais ensemble. Ici l'instrument *solo* règne et l'orchestre gouverne. Mélodie, symphonie, tout le pouvoir de la musique et toute sa beauté se partagent entre eux.

D'autre part, entre les deux grandes classes ou familles instrumentales, on sait quel ordre, depuis les temps les plus reculés, s'est établi. L'antiquité donnait à la lyre et à la cithare, sur « l'*aulos* », un avantage que « les cordes » ont gardé, qu'elles gardent peut-être encore sur « les vents », autrement dit « les cuivres » et « les bois ». L'art classique, au moins en général, a respecté cette hiérarchie, et chez les Bach et les Haendel, chez les Haydn, les Mozart et les Beethoven, le quatuor est demeuré la base ou le fond de l'orchestre.

Je sais bien ce qu'on peut répondre et ce qu'il faut reconnaître : d'abord, que l'imagination, voire la fantaisie instrumentale ne manqua point au grand Sébastien, puisqu'il a fait, jusque dans ses œuvres les plus austères, chanter le hautbois de chasse ou celui d'amour. C'est à la

clarinette que Mozart, en son fameux quintette, a confié l'une de ses plus pures mélodies, et le « *Oui !* » que répond le Commandeur à l'invitation sacrilège, trouve dans une note de cor, une seule, un mystérieux et terrible écho.

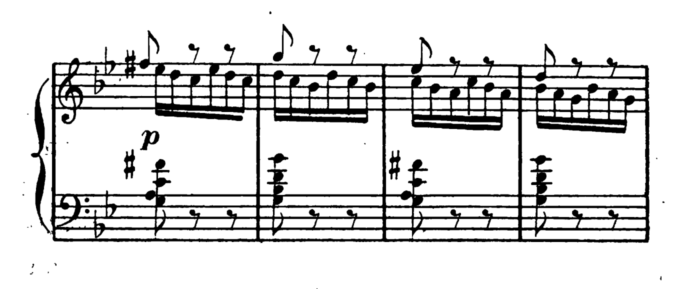
Néanmoins le progrès des instruments à vent, l'accroissement de leur rôle et de leur importance, ne date guère que de l'avènement du romantisme. Ce qu'il y a de romantique chez Beethoven ne se réduit assurément pas, mais se rapporte souvent à des sonorités (hautbois, clarinette, cor, timbales même). Des cors et de la clarinette, le compositeur du *Freischütz* a tiré des effets jusqu'alors inouïs. Mendelssohn enfin a, pour ainsi dire, consacré la vocation des instruments à vent et leur dignité nouvelle. Non pas que, dédaigneux des autres, encore et toujours les principaux, il ait déplacé l'axe ou le centre de gravité de l'orchestre. On sait la beauté de ses quatuors. Un de ses chefs-d'œuve est son *octette ;* un autre, peut-être encore plus pur, est son concerto pour violon. Sous l'archet du Mendelssohn du *Songe*, de la symphonie *Ecossaise*, de la Symphonie-Cantate et du chœur funèbre de *Paulus*, qui donc oublierait comment les violoncelles surtout ont chanté ! Mendelssohn connaissait le mot de Shakspeare : « N'est-il pas merveilleux que des boyaux de mouton puissent
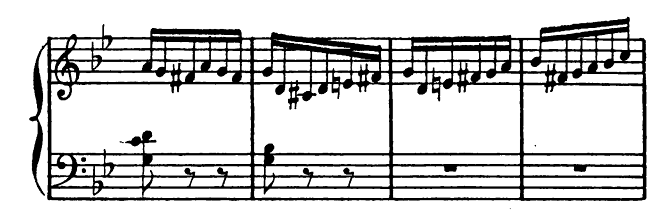
ainsi remuer notre âme? » Mais il n'ignorait pas non plus ce que peuvent, animés par des lèvres humaines, le bois et le métal. C'est eux peut-être qui donnent le timbre le plus original et le plus clair à l'orchestre mendelssohnien. Dans une de ses dernières lettres d'Italie, Mendelssohn achève ainsi le récit de sa visite aux îles Borromées, sur le lac Majeur: « De tous côtés, des gondoles abordent à l'île, car c'est aujourd'hui le lendemain de la grande fête, pour laquelle le comte Borromée a fait venir de Milan des chanteurs et des musiciens. Le jardinier me demanda si je savais ce que c'était qu'un instrument à vent. Je lui répondis que oui, en toute sécurité de conscience. » Il le savait en effet et jamais peut-être un musicien ne l'a su mieux que celui-là.
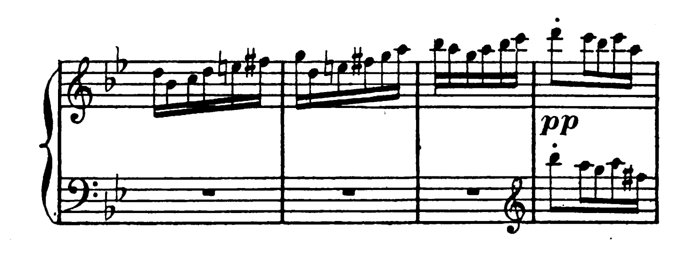
Il savait, en écrivant le nocturne du *Songe*, tout ce que le son du cor peut exprimer de la douceur et de la mollesse même de la nuit. On rapporte que Mozart, enfant, haïssait la trompette, au point de s'évanouir s'il venait à l'entendre. Mendelssohn au contraire l'aima dès sa jeunesse. A seize ans, il écrivit une ouverture dite justement « l'Ouverture des Trompettes », *Trompeten-Ouverture*, où s'annoncent les claires fanfares qui se répondront un jour à travers les galeries de *Fingal*. D'autres ailleurs retentiront:

dans l'ouverture d'*Athalie* et dans celle de *Fingal* encore, dans le passage du premier au second morceau du concerto pour piano en *sol* mineur, au début du *scherzo* de la symphonie *Écossaise* et surtout à l'entrée de la marche du *Songe d'une nuit d'été;* d'autres enfin, peut-être les plus héroïques, appelleront et relèveront Saül précipité de son cheval et gisant à terre sur la route de Damas. Ainsi, religieuses, nuptiales, pittoresques même, il n'est pas de trompettes, hormis celles que Shakespeare appelait « hideuses », dont Mendelssohn, en sa musique éclatante, n'ait pris plaisir à sonner.

De quelles flûtes aussi n'a-t-il point aimé le murmure ! Tantôt, (mieux que personne), il les a faites légères et tantôt presque sacrées. Il a su leur donner un caractère ou pittoresque ou sentimental. Avant lui sans doute elles avaient eu la même agilité ; peut être pas, hormis en quelques pages du Gluck, la même gravité mystérieuse. Le souffle d'une flûte est en quelque sorte l'esprit et l'âme du *scherzo* du *Songe d'une nuit d'été.* Ses notes d'argent pleuvent çà et là, semblables à des gouttes de lumière ; bientôt elles se rapprochent, se rejoignent, elles ne forment plus qu'une coulée sonore, et le fameux trait final semble descendre du ciel, puis y remonter aussitôt sur un rayon de soleil.







En cette même partition du *Songe*, au début du petit duo avec chœur, écoutez-les, tout autres maintenant, les flûtes : graves et comme immobiles, dans un silence que rompt à peine leur voix. Elles posent une note, une note unique, une note basse, et longuement elles la tiennent, enflée et réduite tour à tour. Ce n'est rien, mais c'est un étrange soupir ; c'est la respiration de la

terre ; c'est le mystère et le rêve des choses, qu'un chétif instrument suffit à nous révéler, comme c'en était tout à l'heure le mouvement et la vie.

* * *

Orchestre, symphonie, mélodie, les divers éléments de la musique de Mendelssohn se présentent et se groupent sous deux aspects, plus généraux, qui loin de se contredire, se concilient, bien plus, se fondent ensemble. Si la querelle des Anciens et des Modernes avait partagé, comme les littérateurs, les musiciens, Mendelssohn eût été capable d'accorder les adversaires, et de les accorder en lui. Son génie a deux visages et ses pensers nouveaux prennent volontiers la forme classique. Nous dirons même : les formes, et tout de suite nous en citerons deux, qui sont la fugue et le choral.

Inséparables du nom de Bach, l'une et l'autre se rattachent aussi, d'un lien moins fort et moins étroit, au nom de Mendelssohn. Mendelssohn est peut-être le plus digne héritier de l'austère héritage. Mendelssohn le premier, ou plutôt le seul, a pu reprendre en quelque sorte et restituer l'oratorio dans le style et vraiment selon la lettre de Bach. Fugues et chorals se mêlent pour

former la trame de *Paulus* et d'*Élie*. Le choral de Luther sert de thème au dernier morceau de la Réformation-Symphonie. Une des œuvres de piano du maître se compose de six préludes et fugues, dont la première a pour épilogue un choral. Mendelssohn a voulu, disait Schumann, rappeler les pianistes à l'admiration et à la pratique de cette « vieille et magistrale forme de style ». Ailleurs, Schumann écrivait encore : « Moi qui peux, des heures entières, m'enivrer des fugues de Beethoven, de Bach et de Haendel, j'ai toujours soutenu, à cause de cela, qu'on ne peut plus aujourd'hui en faire une seule qui ne soit insipide, tiède, misérable et toute rapiécée, jusqu'au jour où celles-ci, de Mendelssohn, m'ont un peu réduit au silence... Je sais fort bien que Bach a composé de tout autres fugues encore. Mais, s'il se levait aujourd'hui de sa tombe, après avoir commencé peut-être par fulminer un peu autour de lui, à droite et à gauche, sur l'état de la musique en général, il se réjouirait aussi à coup sûr, qu'il ait poussé du moins quelques fleurs encore dans le champ où il a planté de si gigantesques chênes. En un mot, ces fugues ont quelque chose de la manière de Bach et pourraient tromper le plus subtil « rédacteur »[1], n'était la

1. Schumann écrivait cela dans la *Gazette de musique*.

mélodie, l'émail plus délicat, où l'on reconnaît l'époque moderne et, çà et là, de petits traits personnels à Mendelssohn, qui le trahissent encore ».

Fût-ce en dehors du choral et de la fugue, ces formes particulières et consacrées, Mendelssohn apporte constamment dans ses œuvres de style plus libre, une sagesse, une raison classique. Il intitule « sérieuses » des *Variations* qui ne mentent point à leur titre. Ses *lieder* (avec chant), pour la plupart au moins, aiment à se partager en strophes ou en couplets. Finis, ou définis, ils ont comme caractère général la régularité et l'eurythmie plutôt que la fantaisie et l'indépendance. Pour la perfection classique, pour la composition et le plan, c'est un chef-d'œuvre que le *scherzo* — romantique à d'autres égards — du *Songe d'une nuit d'été*. Chef-d'œuvre de précision en même temps que de rêve; chef-d'œuvre de ténuité, mais d'ordonnance aussi ; chef-d'œuvre d'impeccable non moins que d'impalpable musique, où dans un « raccourci d'atome » se manifeste et se joue l'organisme complet de la vie. Il n'est pas jusqu'à la mélodie, à la phrase de Mendelssohn, dont le génie ancien ne discipline le cours, dont il ne règle le partage, dont il ne ménage la conclusion ou la chute. Quelquefois, on doit le reconnaître, il

arrive que ce génie vient à manquer. Mendelssohn a ses moments de faiblesse ou de vide. La forme alors dégénère en formule ; de la grandeur, ou de l'élégance, ou de la pureté classique, il ne reste guère autre chose qu'une scholastique correction. Celle-ci du moins subsiste encore, et, dans l'œuvre de Mendelssohn, on reprendra bien, çà et là, de la froideur, mais jamais d'excès, d'écart ou d'égarement.

Ainsi Mendelssohn est un ancien. Mais il est un moderne aussi. Il l'est par les caractères que Schumann a signalés, par les « petits traits personnels », par la mélodie et « l'émail plus délicat ». Parlant de la dernière partie de la seconde fugue, Schumann encore avoue qu'une jeune fille pourrait la prendre pour une romance sans paroles. Je crois pourtant qu'une jeune fille, surtout une jeune fille d'aujourd'hui, ne s'y tromperait pas, ou du moins pas autant. Mais à coup sûr elle ne prendrait pas non plus la fugue dont il s'agit pour une fugue de Bach ; ni pour un prélude du vieux *cantor*, le prélude passionné, tumultueux et pathétique à la fin, qui précède la première fugue. De l'oratorio pareillement, de l'oratorio de Mendelssohn, nous écrivions tout à l'heure qu'il est dans le style et selon la lettre de Bach. Mais cette lettre même, un esprit nouveau, plus humain, plus dramatique surtout,

l'anime et ne permet pas qu'elle tue. Autant que des fugues pour piano, ce que dit Schumann est vrai des fugues de *Paulus* et d'*Élie*. Au-dessus du cavalier renversé dans la poussière, chaque verset du choral : *Wachet auf !* éveille en effet un appel de trompettes, et leur fanfare, à la fois religieuse et guerrière, donne à la vocation de Saül un éclat, une magnificence, dont jamais peut-être un choral n'avait été revêtu.

Classiques pour la plupart, il s'en faut néanmoins; il s'en faut de quelques-uns, que les *lieder* de Mendelssohn soient tous classiques. On en citerait bien quatre ou cinq, et non les moins précieux, où le romantisme de Schubert a laissé des traces, où celui de Schumann apparaît et, pour ainsi dire, affleure déjà. C'est un autre trait romantique, dans l'œuvre pour piano de Mendelssohn, que la rareté des « sonates » (il n'y en a que deux, et plutôt faibles) ; que l'abondance au contraire, (sans compter certaines *Pièces enfantines*), des *Caprices* et des *Fantaisies*. On peut, on doit reconnaître dans les *Romances sans paroles* elles-mêmes, le type, avec le nom, d'un genre et d'un art nouveau. Mendelssohn encore — et c'est encore un signe des temps modernes — a montré, moins qu'un Berlioz et qu'un Liszt, mais plus qu'un Mozart et qu'un Beethoven même, le goût, sinon de la musique

à programme, au moins de la musique intitulée, descriptive, et du paysage sonore. Mendelssohn est l'un des musiciens pour lesquels le monde extérieur a le plus existé et par lesquels il a été reproduit le plus.

Enfin, du monde intérieur il fut aussi le musicien moderne ou romantique par quelque endroit : par une sensibilité, non pas du tout troublée et maladive, comme celle de Schumann le sera parfois, mais plus inquiète et plus nerveuse que ne l'avait été celle d'un Beethoven et surtout d'un Mozart. La musique de Mozart est toute sereine; dans la musique de Beethoven, on sent toujours une force qui résiste et qui triomphe ; dans celle de Mendelssohn souvent, avec une grâce, une faiblesse charmante, il y a quelque chose qui s'abandonne et qui ploie. Ne l'oublions pas cependant, cette faiblesse n'est qu'à la surface et de plus elle ne fait que passer. Au fond de ce jeune cœur quelquefois agité règne l'éternelle sagesse. N'est-ce pas un personnage de Shakespeare, et justement du *Songe*, qui dit en parlant de l'amour : « Il a des ailes, mais point d'yeux. » Tel n'est pas du tout le génie de Mendelssohn. Il ne vole point à l'aventure, à l'aveugle ; sentimental et raisonnable en même temps, il a des yeux, avec des ailes.

III

LE SENTIMENT OU « L'ETHOS »

Dans l'analyse de ce génie, c'est ici que nous passons, par un chemin facile, de la *practical* à la *poetical basis*, de l'ordre de la forme à celui du sentiment, ou de la passion, et de l'âme même.

La passion, mais tempérée et contenue; une ardeur qui anime, échauffe, mais qui n'égare et ne dévore pas ; ailleurs, et quelquefois tout près, une joie légère, aérienne, une grâce, une gaieté qui se joue à la surface, à la pointe des choses et de la vie, comme les elfes, de leur vol, effleurent le gazon; ailleurs encore, un certain goût des dehors éclatants, de la pompe et de la magnificence ; au-dessous de tout cela, je veux dire au fond, le sentiment religieux le plus grave, mais le plus tendre aussi; la douceur de l'amour unie à la fermeté de la foi; enfin la sympathie et même la tendresse pour la nature, le don et le goût de transposer dans le monde sonore les spectacles du monde visible et ses beautés, voilà, suivant l'ordre où nous allons brièvement les étudier, les éléments qui for-

ment l' « éthos », ou « l'idéal », du génie mendelssohnien.

Comme à travers la vie, où brille un chaste azur,
L'ombre des passions passe sur un cœur pur.

Ces deux vers de *Jocelyn* n'expriment et ne résument pas mal ce qui passe en effet comme une ombre, sur la pure musique de Mendelssohn, de passion et de rêve, d'inquiétude et de mélancolie. Où donc et sur quoi tout cela passe-t-il et ne fait-il que passer? Mais sur tout un côté, sur tout un versant de cette musique. Nous rappellerons seulement les plus connus de ces passages.

Ils offrent tous un caractère commun : c'est le mode, le mode mineur, celui dont a parlé si joliment une femme qui ne savait pas, mais qui devinait la musique : le mode trouble, disait-elle, ou de ciel gris; le mode de la tristesse ou de la songerie. « Si tu veux » ajoutait George Sand, par la bouche d'un de ses héros paysans, le Grand Bûcheux, « si tu veux connaître le mineur, va le chercher dans les endroits sauvages et sache qu'il faut verser plus d'une larme, avant de se bien servir d'un mode qui a été donné à l'homme pour se plaindre de ses peines, ou tout au moins pour soupirer ses amours. »
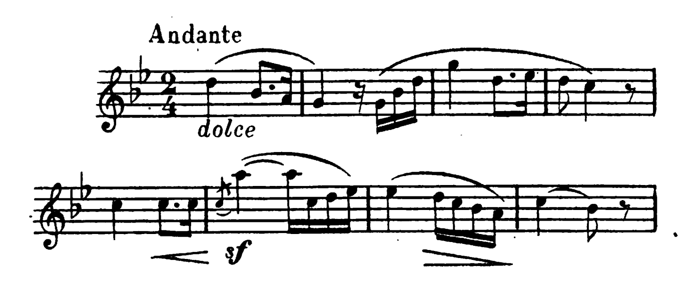
Ce mode, qu'alla chercher dans les endroits sauvages le musicien de la symphonie *Ecossaise* et de la *Grotte de Fingal*, ce mode des soupirs et des plaintes, Mendelssohn l'aimait. N'a-t-on pas dit que souvent il eut l'âme accordée en mineur ? Il écrivit dans ce mode beaucoup de ses ouvrages et quelques-uns de ses chefs-d'œuvre même. C'est, par exemple, sans parler de nombreuses « Romances sans paroles » et d'autres pièces pour piano seul, c'est l'andante de la symphonie *Italienne* et la symphonie *Ecossaise* à peu près tout entière. C'est, en grande partie aussi, le concerto pour violon, les deux concertos pour piano et les deux trios pour piano et cordes ; c'est l'*andante* de la symphonie de la Réformation, l'*allegretto agitato* du *Lobgesang* (Symphonie-Cantate) et celui du *Songe d'une nuit d'été* ; c'est, dans le *Songe* encore, toute une période, — et la plus importante, celle qui fixe le caractère du morceau — le commencement de l'ouverture et le début du *scherzo* aussi. Entre tant de pages, toutes en mineur, il en est de lentes, et, par conséquent, de graves deux fois. Il y en a d'autres, d'une allure vive, et la différence, ou plutôt la combinaison du mouvement et du mode y produit, au lieu d'une contradiction, un partage et, pour ainsi dire, une incertitude délicieuse. Voilà, dans la musique de Men-

delssohn, la région, non pas âpre et tourmentée, mais comme inquiète et mélancolique, où se marquent les degrés, les nuances du sentiment et de la couleur que nous avons, plus haut, essayé de définir.

Les premiers morceaux de l'un et de l'autre concerto pour piano, de celui surtout en *sol* mineur, comptent parmi les pages les plus nerveuses de Mendelssohn. Des aspirations, des mouvements, des élans, s'y mêlent à des grâces élégiaques, des traits brillants à des cantilènes pensives. Où trouver, hormis chez Mozart, au début de l'adorable symphonie en *sol* mineur, un thème qui respire une tristesse aussi attirante, une aussi chaste émotion, que le thème initial du concerto pour violon ? La dernière fois qu'il me fut donné de l'entendre, ce n'était pas au concert : c'était chez un artiste ami, près d'une fenêtre ouverte sur des jardins fleuris par un matin d'été. Une jeune fille le jouait, presque une enfant. Elle avait l'âge que Shakespeare donne à sa Juliette. L'instrument palpitait contre une joue et sous des doigts de seize ans. Il me parut alors que la mélodie elle-même ressemblait à l'interprète, à l'héroïne, et mieux que jamais je sentis que la tendresse et la mélancolie de cette musique n'avaient d'égale que sa jeunesse et sa pureté.
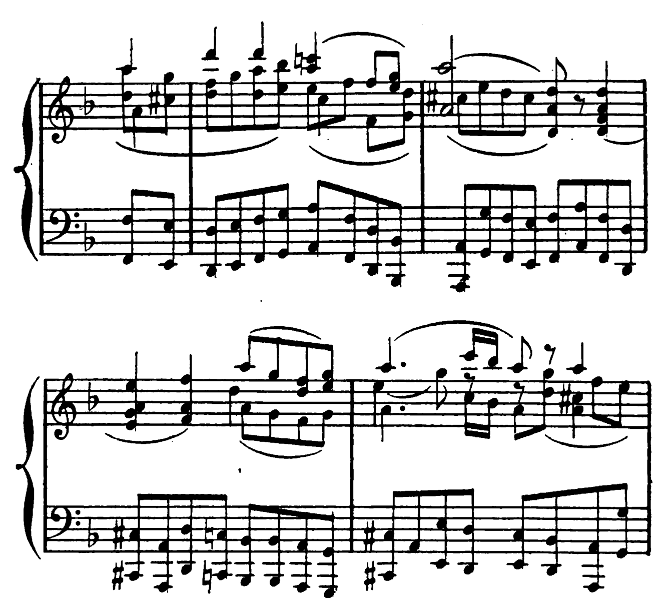
Sous des formes différentes, un même senti-

ment inspire l'andante de la symphonie de la *Réformation* et celui de la symphonie *Italienne*. Le premier procède un peu du sublime *arioso dolente* de Beethoven (sonate pour piano, op. 110).



Mendelssohn, peut-être, n'a rien écrit de plus profond, de plus noblement désolé, rien qui marque mieux l'extrémité de la tristesse et la limite où elle confine à la douleur. Cette limite, il n'arrive guère à Mendelssohn de la franchir. L'*andante*, communément appelé « religieux », de la symphonie *Italienne*, est encore une noble plainte. De Rome, où cette symphonie l'occupait, Mendelssohn, avons-nous dit, écrivait en 1831 : « Je n'ai encore rien d'arrêté quant à l'*adagio*. Je crois que j'attendrai d'être à Naples pour l'écrire ». Encore une fois le morceau n'a rien de napolitain. Religieux peut-être, fort sérieux assurément, il rappelle de loin, par l'ordonnance générale, par l'intervention lumineuse et consolatrice

du mode majeur, la marche funèbre de la symphonie *Héroïque* et l'*allegretto* de la symphonie en *la*. Il pourrait aussi faire songer à Mozart, au Mozart de la *Flûte enchantée* et de l'austère cantique ou choral des « Hommes d'armes », auquel des basses analogues, et dans la manière de Bach, servent d'accompagnement. Serait-ce donc, cet *andante*, un souvenir, un rappel du génie de l'Allemagne, qui vint ici ressaisir et comme arracher à des impressions trop italiennes le jeune musicien allemand ? Cantique aussi et même un peu choral, l'*andante* en question se développe avec ampleur.
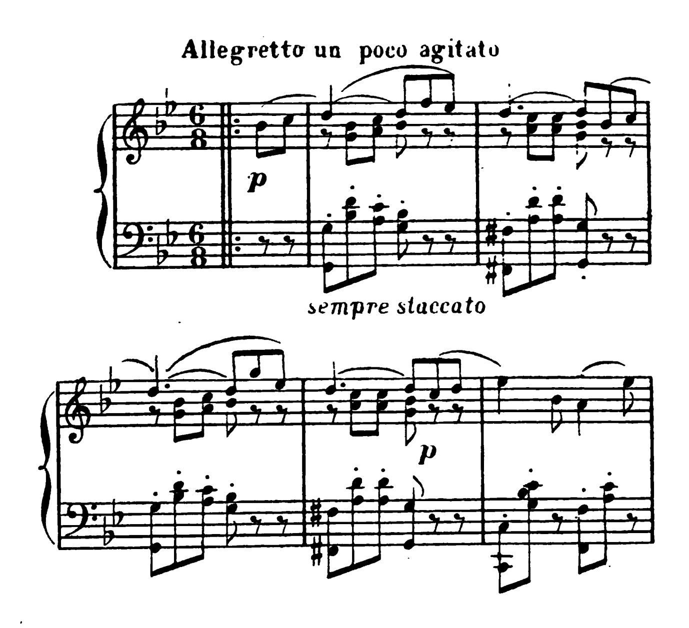


Il se partage en strophes et antistrophes, où la plaintive mélodie tantôt se montre à découvert et tantôt s'enveloppe et se voile d'harmonies aux plis serrés. Une fois, une seule, en un passage fugué, les notes se heurtent, se blessent, et, de leurs dissonances, jaillit, au lieu d'un soupir, un sanglot.

Rien de semblable dans la symphonie *Ecossaise*. Elle est, celle-là, moins le *scherzo* rieur et la conclusion du finale, le poème par excellence de la mélancolie et du rêve mendelssohnien. Je ne vois à lui comparer, parmi les chefs-d'œuvre du maître, que deux pages plus brèves, mais non moins significatives : l'*allegretto un poco agitato* de la Symphonie-Cantate et l'*Intermezzo*, frémissant aussi, du *Songe d'une nuit d'été*.
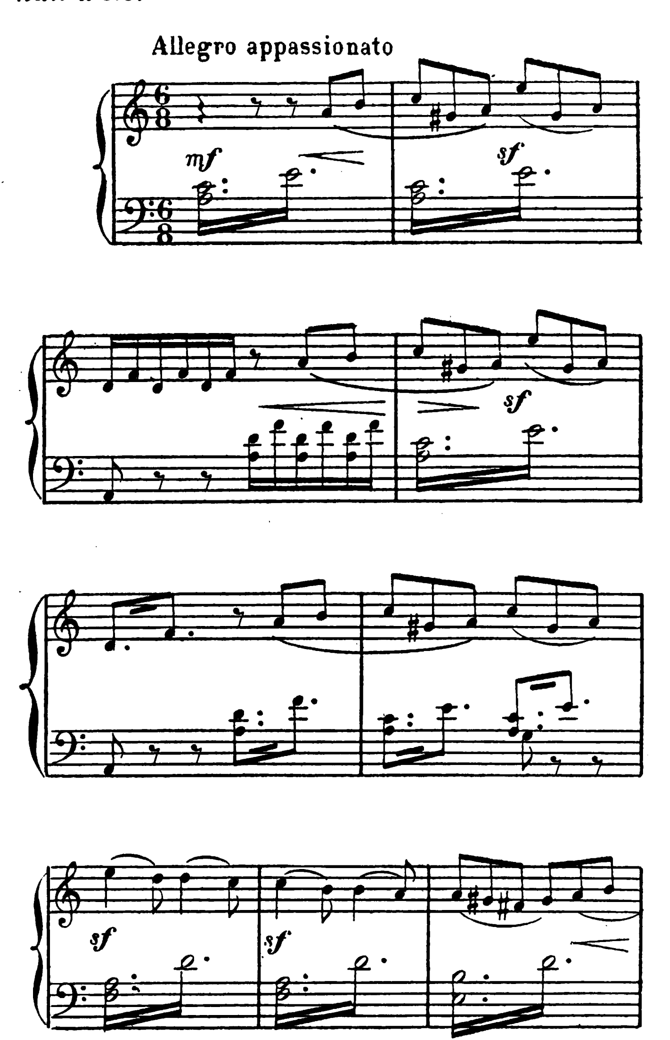
C'est une chose exquise, au milieu d'une œuvre hautement religieuse comme la Symphonie-Cantate, que cet épisode, cette effusion si tendrement, si passionnément humaine de l'*allegretto*. Tout Mendelssohn, au moins tout le Mendelssohn sentimental se révèle et se résume ici : dans le rythme ondoyant et houleux du six-huit, dans le mode mineur, dans le souffle un peu haletant, oh ! rien qu'un peu, dont palpite la cantilène, et que revient, par moments, régler et raffermir un thème sacré. Quel cœur généreux, juvénile et pur on sent battre en cette musique !

Comme il est prompt à s'émouvoir, et pourtant comme il craint de s'amollir et de s'égarer !



Le Shakespeare du *Songe* avait dit : « Renvoie la mélancolie aux funérailles. Cette pâle compagne ne convient pas à notre fête ». Elle a sa place pourtant en cette fête sonore, qu'est le *Songe* de Mendelssohn. Celui-ci d'ailleurs, nous l'avons vu par sa correspondance avec Moschelès, ne la bannissait pas même de sa vie. Mélancolique et passionné, tel est, peut-être encore plus que l'*allegretto* de la Symphonie-

Cantate, le fameux *Intermezzo* du *Songe d'une nuit d'été*.



Il a pour sujet dramatique la recherche, la poursuite, par l'amoureuse Hermia, de son Lysandre, qu'un charme a fait infidèle et fugitif. Ce sujet, on peut bien dire que la musique le remplit, que même elle le dépasse ou le déborde. De la poursuite ardente, infatigable, elle figure d'abord le mouvement et la hâte. Mais elle ne traduit pas avec moins de force le sentiment qui l'anime et la précipite. Or, ce sentiment est l'amour, un amour dont certains aveux d'Hermia disent assez la violence. De là, dans la musique, cet élan, ce tumulte, ce transport. Mais cet amour est chaste, d'autres propos de la jeune fille l'attestent, et, pour cette raison, la musique n'a rien de sensuel. Ainsi la musique du *Songe* en cet entr'acte est à la fois celle du personnage ou de l'héroïne, et celle du musicien. Passionnée et sage, on ne saurait trop le répéter, Mendelssohn l'a faite à l'image de sa vie et à la ressemblance de son âme. Aussi bien c'est dans le même sentiment que finit son œuvre de prédilection. Le *Songe d'une nuit d'été* s'achève par la bénédiction nuptiale donnée à trois couples heureux. La musique de Mendelssohn était digne de s'y associer, et voilà pourquoi naguère un critique de nos amis n'a pas eu tort d'écrire : « Écoutez la marche du *Songe d'une nuit d'été*, jeunes fiancés qu'elle conduit à

l'autel, et vous, qu'elle en ramène, jeunes mariés. Il sied à la musique de Mendelssohn d'accompagner les épousailles. Elle chante la passion, qui seule rend les amours parfaites, et la sagesse, qui fait seule durable l'amour ».

*
* *

Plus encore, infiniment plus que la passion, la musique de Mendelssohn chante la joie. Elle ne la chante pas sans doute, comme fait la musique de Beethoven, en son mode profond, ou sublime, ou même un peu farouche, mais en ses modes légers et brillants. L'un des signes où se reconnaît le mieux le style, ou le discours, ou la langue musicale de Mendelssohn, c'est la volubilité. Une bonne partie — et non la moins bonne — de son œuvre, se compose de mouvements vifs, de notes rapides et nombreuses. Ne les voyez-vous, ne les entendez-vous pas, celles-ci, comme elles accourent par essaims, comme elles voltigent et bourdonnent, comme elles bondissent et rebondissent, comme elles dansent, comme elles pétillent et crépitent, au seul nom du musicien du *Songe d'une nuit d'été*.

Dans ce genre, dont Mendelssohn est le maître, que d'œuvres, autour de son chef-d'œuvre, se pressent ! L'ouverture du *Songe*, on

le sait, fut la fleur miraculeuse, ou magique, de ses dix-sept ans. Quelques mois auparavant, son *octette* pour instruments à cordes venait de l'annoncer et de la promettre. Ecrite à l'occasion d'un anniversaire de famille, la composition avait pour sujet et pour épigraphe ces quatre vers de Gœthe :

Wolkenflur und Nebelflor
Erhellen sich von oben.
Luft im Laub und Wind im Rohr
Und alles ist zerstoben [1].

« Félix, dit Fanny dans son journal, m'a confié à moi seule ce qu'il a voulu exprimer dans cette dernière œuvre. Le morceau [2] se joue *staccato* et *pianissimo*. Les tremolos, les trilles, tout y est nouveau, étrange et néanmoins si éthéré, qu'il semble qu'un souffle léger vous élève dans le monde des esprits. On serait tenté soi-même d'enfourcher le manche à balai d'une sorcière, pour mieux suivre la troupe aérienne en son vol ».

Staccato, *pianissimo* ; sans nombre sont les pages de Mendelssohn qui pourraient porter cette double indication technique et qui, pour la

1. « Le vol des nuages et les brouillards de gaze s'éclairent d'en haut. Un souffle à travers le feuillage, un zéphir dans les roseaux et tout s'évanouit. »

2. C'est du *scherzo* qu'elle parle.

pensée ou le sentiment, témoignent d'un idéal « étrange » en effet et « nouveau ». Celui de Mozart est plus pur et plus pathétique celui de Beethoven. Mais souvent, en écoutant la musique de Mendelssohn, on se souvient d'un mot de Nietzsche : « Tout ce qui est divin a les pieds légers. » La réciproque est vraie aussi quelquefois et la légèreté peut être divine. Shakespeare encore, et toujours le Shakespeare du *Songe*, a parlé de « l'âme agile et pétulante de la gaîté ». Elle circule, cette âme, à travers une grande partie de l'œuvre de Mendelssohn. *La Nuit de Walpurgis* (d'après le poème de Gœthe), autant qu'une nuit de prière et de rites sacrés, est une nuit de sabbat et de charivari fantastique. Mendelssohn mettait à composer la partition, et plus encore à l'orchestrer, tout l'entrain de ses vingt-deux ans. « Écoute et admire », mande-t-il de Rome à sa sœur (printemps de 1831). « J'ai composé depuis Vienne la première *Nuit de sainte Waldpurge*, de Gœthe... La chose a pris tournure, mais elle est devenue une grande cantate avec orchestre complet, et on peut la rendre très gaie, car il y a, au commencement, des chants de printemps et une foule de morceaux du même genre. Aux cris des hiboux, au bruit que font les veilleurs avec leurs fourches et leurs manches à balai, vient se joindre le

vacarme des sorcières, pour lesquelles j'ai, tu le sais, un faible particulier ».

De Naples, un peu plus tard : « Il faut que je retourne à mes sorcières ; pardonnez-moi donc d'en rester là pour aujourd'hui. Je suis très indécis sur le point de savoir si je dois ou non faire usage de la grosse caisse dans ce morceau. Les pincettes, les fourches et les bruyantes cliquettes m'y engagent, mais la modération m'en dissuade... En tout cas, il faut dans ce morceau, faire un grand vacarme ».

Plus tard encore, de l'Isola Bella : « *La Nuit de sainte Waldpurge* est tout à fait achevée... La seule personne qui la connaisse jusqu'à présent, c'est Mozart[1]. Il en a été tellement enchanté, que je me suis diverti encore des drôleries auxquelles j'étais déjà accoutumé ».

Sans doute les *scherzos* de Mendelsshon ou ses finales, et plus généralement, en dehors de la *Walpürgisnacht*, le reste de ses œuvres légères, n'ont rien de « drôle », ou seulement de plaisant; mais elles n'ont rien non plus que de spirituel, d'alerte, de vif et de vivant. Pareille à l'antique Apollon pour la jeunesse et pour la lumière, cette musique semble, comme lui, marcher ou plutôt courir sur les sommets.

1. Le fils, bien entendu.

Rappelez-vous tant de « Romances sans paroles », entre autres, pour en nommer une seule, cette *Chanson du Printemps* qui monte parmi des gerbes d'étincelles. Dans l'œuvre aussi pour piano seul, que de *scherzos*, de caprices, de *rondos* éblouissants ! Dans le finale du premier concerto pour piano, (*sol* mineur), entre l'instrument et l'orchestre, quelle émulation de vitesse et d'entrain ! Quelle musique à jouer du bout des doigts pour le pianiste ; pour l'orchestre, à fleur de lèvres et de la pointe des archets !

Le début, l'attaque « en levant » de la symphonie *Italienne*, (*la* majeur), est une des choses les plus vives et les plus brillantes qu'il y ait dans la musique d'orchestre. Et, d'un bout à l'autre du morceau, ni ce *brio* ne s'éteint, ni cette vivacité ne se lasse. En cette mesure à six-huit, (six croches), et d'un mouvement très rapide, (*allegro vivace*), on ne trouve pour ainsi dire pas une croche qui manque, pas un sixième de mesure qui soit vide et silencieux. Tout le *working-out* est animé de la même vie, de la même joie, et lorsqu'il est achevé, lorsque le thème revient ou remonte du fond de la symphonie, il accourt tout droit, à tire d'aile, et sa « rentrée », ou son retour, a plus d'éclat encore et d'allégresse que n'en avait eu son « départ ». Naples, qui n'est pas, disions-

nous, dans l'*andante* de cette symphonie, a peut-être inspiré les autres morceaux. Je ne les entends jamais sans me rappeler ce « couplet » d'Octave à la fin des *Caprices de Marianne :* « Adieu, la gaîté de ma jeunesse, l'insouciante folie, la vie libre et joyeuse au pied du Vésuve ! Adieu les bruyants repas, les causeries du soir, les sérénades sous les balcons dorés ! Adieu Naples et ses femmes, les mascarades à la lueur des torches, les longs soupers à l'ombre des forêts ! » Cette vie, et cette vie italienne, que le héros du poète abandonne et regrette, c'est la même que le musicien salue ici, celle dont il s'empare et s'enivre avec toute l'ardeur et toute la gaieté de ses vingt ans.

Il y a moins de fougue sans doute, mais à peine moins d'allégresse dans les *scherzos* de Mendelssohn : dans celui de cette même symphonie *Italienne*, dans celui de la *Réformation* et dans celui de l'*Ecossaise*. Le dernier, encore plus que tous les autres, nous cause, par le redoublement des notes et leur rapidité, l'impression d'un perpétuel rejaillissement. Les idées, le rythme, l'orchestre, tout y est léger, tout y est clair. C'est de la musique de cristal et d'or.

Mais le chef-d'œuvre du genre est le *Songe d'une nuit d'été*. Entre la comédie fantastique de Shakespeare et le génie de Mendelssohn, au

moins l'un des côtés de ce génie, l'harmonie était préétablie et ne pouvait manquer de se manifester. Aucun musicien avant le musicien du *Songe*, et nul non plus après lui, n'a représenté mieux que lui, j'entends avec plus de poésie, de grâce et de finesse, le monde aérien et presque immatériel des elfes, des sylphes et des fées. Mais surtout Mendelssohn a fixé, dirait-on, — si le mot pouvait s'appliquer à la musique la plus mobile qui soit — l'expression ou la figure sonore de l'infiniment petit. Voilà l'ordre où, comme en nul autre, son imagination se montre originale et créatrice, et ce qui nous enchante, ce qui nous ravit dans les mélodies, les rythmes et les timbres, dans les formes enfin, dans toutes les formes de la musique du *Songe*, autant, si ce n'est encore plus que leur mouvement et leur rapidité même, c'est peut-être leur ténuité.

« *Four nights will quickly dream away the time.* »

Dans une note de sa traduction de Shakespeare, Emile Montégut observe avec raison que ce vers admirable, « traduit littéralement, signifie : quatre nuits auront rapidement rêvé le temps derrière elle. » Et le commentateur d'ajouter : « Le sommeil, le rêve, sont les offices de la nuit, comme l'activité est l'office du jour. Il n'appartient donc pas à la nuit de faire passer le

temps de la même manière que le jour. Le jour peut tuer, dévorer le temps; la nuit peut seulement le dissiper en vapeurs de rêves ». Cette seconde manière est bien celle dont la musique aussi du *Songe* fait passer le temps, et dont elle passe elle-même. Aucune autre, tant elle est rapide, ne s'écoule plus vite dans la durée. Mais aucune autre non plus ne tient moins de place dans l'espace. Ici comme nulle part (ouverture, *scherzo*), les *staccato* semblent ne semer que des gouttes ou des points de lumière. Le fameux trait de flûte, à la fin du *scherzo*, n'est vraiment qu'une ligne idéale, sans consistance et sans dimensions. Jamais, avec plus de vivacité, les figures ou les formes sonores n'ont eu tant de sveltesse. Désormais les formes littéraires paraîtront presque lourdes à côté. C'est en vain qu'Obéron nous décrit un coin de la forêt où la couleuvre « se dépouille de sa peau émaillée, juste assez large pour habiller une fée ». Titania peut bien commander à ses compagnes d'aller guerroyer avec les « chauves-souris et leur enlever le cuir de leurs ailes pour faire les habits de ses petits elfes ». Que les sylphes enfin illuminent la nuit avec « des cuisses de frelons chargées de cire, allumées à la flamme des vers luisants » ou qu' « avec les ailes peintes des papillons ils protègent les yeux endormis contre

les rayons de la lune ». La poésie, et la poésie de Shakespeare, aura beau renchérir et raffiner dans l'ordre de la petitesse, multiplier les images de plus en plus menues et subtiles, la musique saura les spiritualiser encore, dans la mesure où le son, plus que le mot lui-même, est souffle pur et pur esprit.

Enfin, autant que la poésie de Shakespeare, la musique de Mendelssohn s'élève ou s'envole au-dessus de son sujet. Ce qu'elle représente, ce qu'elle évoque avec une grâce enchanteresse, ce n'est pas seulement le monde des êtres surnaturels, imaginaires; c'est un mode de notre nature et de notre être : le mode brillant de la jeunesse et de l'insouciance, de l'illusion, des espoirs et des rêves. Mendelssohn, qui fut parmi les heureux, en a goûté, jusqu'à sa mort hâtive, le charme rarement troublé. Reprenant vers trente-cinq ans le chef-d'œuvre de sa dix-huitième année, il eut la rare fortune de pouvoir le poursuivre et l'achever d'une main aussi légère et d'un aussi libre cœur. Cette disposition ou cet état de l'âme, ceux-là mêmes d'entre nous à qui le destin fut le plus contraire, en ont, quelquefois au moins, connu l'ivresse. Ils la reconnaîtront dans la musique du *Songe*, et pour que celle-ci jamais ne périsse, pour qu'elle demeure éternellement humaine, il suffit qu'elle

ait été la musique de quelques années, de quelques jours, de quelques moments de notre vie et de notre bonheur.

*
* *

Tantôt agile et dansante, tantôt passionnée et mélancolique, la musique de Mendelssohn peut être décorative et somptueuse aussi. Très intime souvent, sinon toujours très intense, elle aime d'autres fois à se répandre au dehors, à s'y déployer avec magnificence. Fête sacrée ou profane, Mendelssohn a le goût et le sentiment de la musique de fête. La partition d'*Athalie* pèche peut-être même par l'excès de la pompe et de la majesté. Passe encore, est-il besoin de le dire, pour la marche, à la fois sacerdotale et guerrière, des lévites. Mais le reste, qui ne consiste guère qu'en des cantiques, manque souvent de cette naïveté, de cette innocence, qui donne aux chœurs de notre Moreau leur charme purement racinien.

Le second thème de l'*andante* de la symphonie *Ecossaise* se déroule suivant le rythme, avec les sonorités de cuivre d'un cortège héroïque et funèbre. Le finale s'achève par une péroraison de caractère populaire ou national et comme dans une apothéose. Mainte « Romance sans paroles »

débute sur le mode triomphal, et des accords opulents font une véritable escorte au prélude de la sixième fugue pour piano. Le finale de la *Réformation-Symphonie*, en dépit du choral de Luther; telle ou telle page du *Lobgesang* (Symphonie-Cantate) évoquent le souvenir de Bach moins que celui de Haendel et se recommandent ou s'imposent autant, sinon davantage, par l'éclat extérieur et le décor, que par le sens intime et pieux.

Il n'y a pas jusqu'au *Songe d'une nuit d'été* qui ne se partage — inégalement à vrai dire — entre la musique de féerie et la musique de fête. Le sujet le voulait ainsi. Ne sommes-nous pas conviés par Shakespeare aux noces presque royales de Thésée, duc d'Athènes, avec la belle Hippolyte ? Déjà l'ouverture, en même temps qu'un poème de rêve, est une pièce de cérémonie ou de gala. Non, pas en même temps, mais tour à tour. A peine s'est évanoui le long soupir des premiers accords et le délicieux frisson qui le suit, que le style se renouvelle. Un éclat, j'allais dire un éclair, succède à ces murmures. « C'est mon épée, dit Thésée à Hippolyte, qui m'a fait ton fiancé et c'est par la violence que j'ai conquis ton amour. Mais c'est sur une tout autre musique que je veux t'épouser, avec des pompes, des triomphes et des réjouissances ». Voilà bien de

homme, il s'éleva de lui-même à celle de Dieu. Les deux choses dont Mendelssohn, dit-on, ne pouvait se passer, étaient son piano et sa Bible. « Eh bien ! » s'écriait-il un jour, dégoûté par la vulgarité qu'il trouvait dans l'opéra, surtout dans notre opéra d'alors, « eh bien ! j'écrirai de la musique religieuse ». Il en écrivit donc, et beaucoup. Compositeur d'oratorios et de cantates, de psaumes et de motets, également familier avec les styles différents — le plus intime comme le plus grandiose — de l'église et du concert sacré, le musicien de *Paulus* et d'*Elie*, du *Lobgesang* et du *Lauda Sion* a rempli de sa musique la maison dans laquelle il y a plus d'une demeure.

« *Dilexi decorem domûs tuæ* ». Le décor ou la décoration trouve place dans la musique même religieuse de Mendelssohn. Par le disciple fidèle du grand Bach, Haendel, grand d'une autre manière, n'est pas non plus oublié. Des fanfares de fête annoncent la symphonie de la *Réformation*, et le finale du même ouvrage, bien que le choral de Luther l'inspire et le domine, a plus de magnificence que de piété. L'hymne alterné des prêtres et de la foule, dans la *Nuit de Walpurgis*, est encore une majestueuse effusion de ce que les Allemands appellent, d'un mot qui nous manque, la *Feierlich-*

keit. En plusieurs de ses parties, et non les moindres, la Symphonie-Cantate restera comme un insigne exemplaire de musique décorative : témoin les appels du début et, tout de suite après le touchant *allegretto un poco agitato*, qui semble une confidence, un aveu personnel, le chœur superbe qui porte ou lance vers le ciel une universelle acclamation.

Plus d'un psaume aussi respire le même souffle, rayonne de la même splendeur : c'est le *Sicut cervus*, composé par Mendelssohn pendant son voyage de noces, en 1837, et qu'un de ses biographes a nommé « la production la plus noble de sa muse nuptiale ». C'est le *Cantate Domino canticum novum*, entonné sur le thème initial du *Lobgesang*, et de tous les psaumes peut-être le plus haendelien. C'est l'*In exitu Israël*, où, sur ces paroles : « *Mer, pourquoi t'es-tu troublée ? Jourdain, qui te fait remonter vers ta source ?* » quelques mesures étonnées, interdites, provoquent, en guise de réplique, et foudroyante, un finale qui contient en puissance la marche du *Songe d'une nuit d'été*. C'est enfin — mais nous y reviendrons — le dénouement ou plutôt l'apothéose d'*Elie* ; oui, véritable apothéose, où, dans une gloire sonore, on croit voir le prophète se perdre et s'abîmer littéralement en Dieu.

Encore plus que décor, l'oratorio de Men-

delssohn est action et drame; par où nous sommes fort loin d'entendre qu'il sente le moins du monde le théâtre et l'opéra.

Il n'y a rien d'aussi dramatique, (*Elie* excepté), que la première partie de *Paulus*, (martyre de saint Etienne et vocation de saint Paul). La Passion du disciple paraît une réduction, un raccourci de celle du maître. On dénonce Etienne, on l'insulte; il témoigne, ou confesse; on le lapide et il meurt. Voilà les faits. La musique les présente et les précipite avec autant de vigueur que de célérité. Rien, dans cette « scène » d'oratorio, ne traîne ou ne faiblit : elle a le mouvement et la progression, la variété et la plénitude. Avec son fond classique, fugué, sur lequel passe un sentiment plus moderne, c'est une chose admirable que le chœur de l'accusation. Portant, mordant les unes sur les autres, les parties s'y entrelacent et s'y enchevêtrent. Tout cela, substantiel et nourri, n'a rien d'épais ni de lourd. Cette polyphonie se fonde sur le roc et baigne dans la lumière. Interrompue un instant par la réponse extatique d'Etienne : « *Je vois le ciel ouvert* », l'invective reprend et redouble. Cette fois, elle accompagne le supplice et même elle le figure : « Lapidez-le ! *Steiniget ihn !* » Le rythme, le croisement des voix imite le geste ou le jet; elle le fait presque voir, et les notes,

lancées comme les pierres, pleuvent et frappent comme elles.

Plus loin, dans la seconde partie de l'ouvrage, (vocation de Saul), une force inverse, mais au moins égale, se donnera carrière. Ce sera l'effusion de la vie, après celle de la mort. Vocation : il faut ici donner à ce mot, avec un sens universel, une portée infinie. Ici tout appelle en effet. Les voix s'éveillent, s'excitent les unes les autres et se multiplient avec l'éclat et la rapidité de la foudre. Il se produit comme une irrésistible propagation des thèmes et des sonorités. A la polyphonie splendide concourent toutes les formes anciennes, mais rajeunies, de l'oratorio classique : la fugue, ou le *fugato*, mais plus libre ; le choral, mais un choral qui s'avive, s'échauffe, où des trompettes répondent aux calmes versets de la prière. Elles appellent, elles aussi ; elles appellent à son nouveau destin le cavalier renversé dans la poudre. Cet ouragan se déchaîne et roule au-dessus de ce corps inanimé. Voilà quelle « scène », quel « effet », le genre ou le génie de l'oratorio peut produire. Pour l'imagination musicale, y a-t-il un plus beau tableau, j'allais dire un plus beau spectacle ? Et surtout conçoit-on quelque chose, que l'art du théâtre et le prestige de la mise en scène soit capable d'y ajouter ?

Beaucoup plus que *Paulus* encore, *Elie* a des parties de drame. Mendelssohn a montré dans le prophète, mieux que dans l'apôtre, un personnage, un héros agissant, aux prises avec les événements ou les hommes, les peuples ou les rois, et finalement supérieur à tous, mais non sans conflit ni combat. J'en prendrais volontiers pour exemple l'admirable scène de l'épreuve et du miracle du feu, ce défi réciproque des prêtres de Baal et de Jehovah, au sommet du Carmel, sous la présidence ou plutòt sous la direction du prophète et devant Israël assemblé. On rencontre ici tous les modes et tous les degrés de la force dramatique. Dans les récits d'Elie provoquant les prêtres idolâtres, c'est une force tantôt assurée et contenue, tantôt ironique, insolente, et qui, de l'invite hautaine, s'exalte jusqu'à la furieuse invective. Une force, en quelque sorte physique, ou naturelle, entraîne le chœur des prêtres de Baal, et l'y retient aussi, dans les cercles toujours plus resserrés d'un thème et d'une mélodie inflexibles. Il y écume, ce chœur, fouetté par des récits de plus en plus insultants. Il y accroît sans fin son mouvement, son ardeur et sa rage. On a dit souvent que la musique, pareille au héros romantique, est « une force qui va ». Elle peut être également une force qui tourne, et nous sommes ici devant un de ses tourbillons.
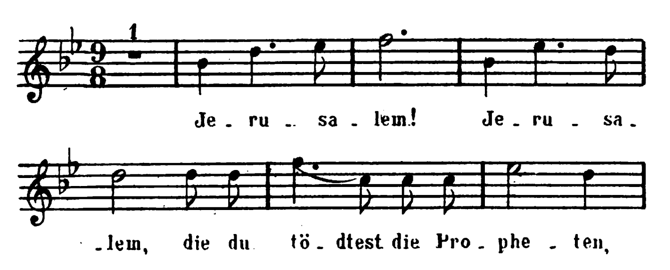
Une autre scène d'*Elie* est encore action et mouvement : celle où, du haut d'une tour, un enfant, que le peuple a chargé d'observer le ciel depuis trop longtemps implacable, aperçoit enfin le nuage gonflé de pluie et l'annonce. L'effet ne consiste pas seulement ici dans le progrès ou la progression, mais dans le contraste, non moins pathétique, entre les interrogations ou les adjurations de la foule, et les calmes, sereines réponses du veilleur innocent. Aussi bien Mendelssohn avait déjà tiré le même parti, si ce n'est un meilleur encore, d'une situation analogue. Dans le *Lobgesang*, un veilleur aussi, mais tout autre, donnait un autre signal : « La nuit est passée ; voici le jour. Revêtons-nous des armes de lumière. » Ce n'est pas un nuage ici, mais une clarté qui s'approche. Au lieu d'un bien matériel et du renouveau de la terre, c'est le salut des âmes, plus arides parfois et plus languissantes. L'intérêt, l'émotion dramatique passe en quelque façon du dehors au dedans ; elle s'en accroît du même coup (et la beauté musicale avec elle), de tout ce qu'il y a dans l'idée le symbole et de plus vaste et de plus profond que dans le fait ou l'accident de la réalité.

Si, dans l'oratorio, le drame a sa place et son rôle, même dans l'oratorio de Mendelssohn, il ne fait pourtant que passer. Le lyrisme doit y reparaître sans cesse. Pour le musicien comme

pour l'orateur ou l'écrivain religieux, les événements de l'histoire sacrée ou les spectacles de la nature ne sont que des occasions de rentrer en soi-même, de réfléchir et de prier. Dans l'ordre littéraire, je ne sais pas un plus magnifique exemple de ce revirement, que le passage de Bossuet, à la fin de son *Traité de la Concupiscence.* « Je me suis levé pendant la nuit avec David, *pour voir vos cieux qui sont l'ouvrage de vos doigts*, *la lune et les étoiles que vous avez fondées*. Qu'ai-je vu, ô Seigneur, et quelle admirable image des effets de votre lumière infinie ! » Suit une description fameuse et presque romantique, à la Chateaubriand, du lever du soleil, et de la lune pâlissant à son approche. Elle s'achève ainsi : « Un petit astre cédait au grand, une petite lumière se confondait avec la grande, et la place du croissant ne parut plus dans le ciel, où il tenait auparavant un si beau rang parmi les étoiles ».
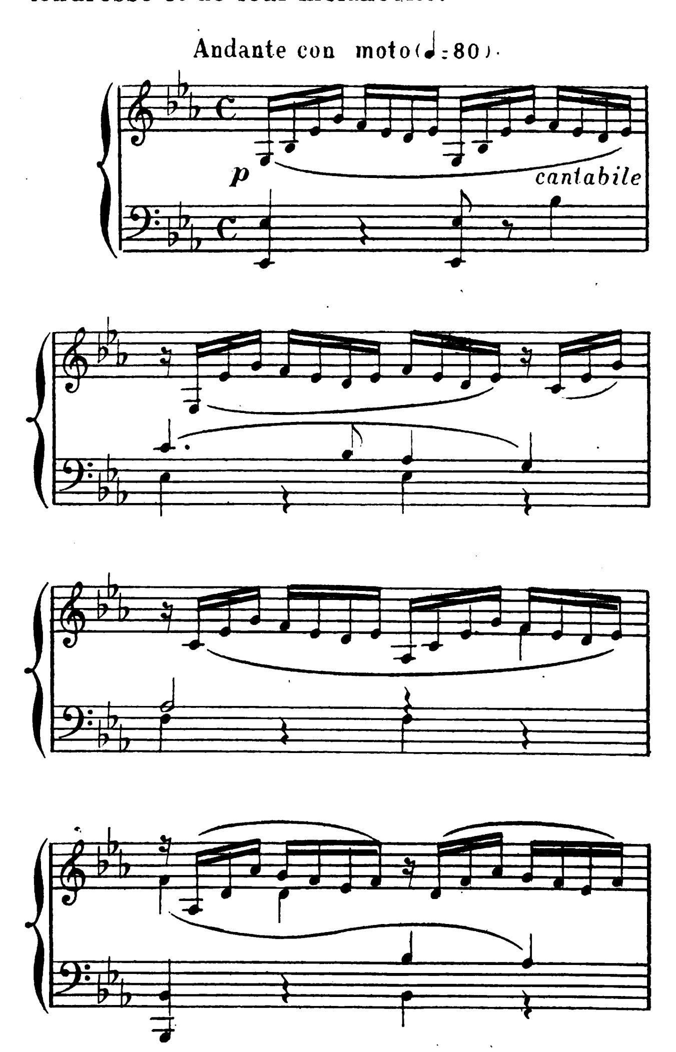
Alors, et soudain : « Mon Dieu, lumière éternelle, c'est la figure de ce qui arrive à mon âme, quand vous l'éclairez... » On peut dire que tout l'idéal de l'oratorio, tout son *éthos* spirituel consiste, nous ne dirons pas dans une chute, mais dans un retour analogue à cette brusque rentrée en soi-même. C'est ainsi qu'en vingt, en cent endroits, les plus beaux, d'*Elie* ou de *Paulus*, la musique passe de la description, de l'ac-
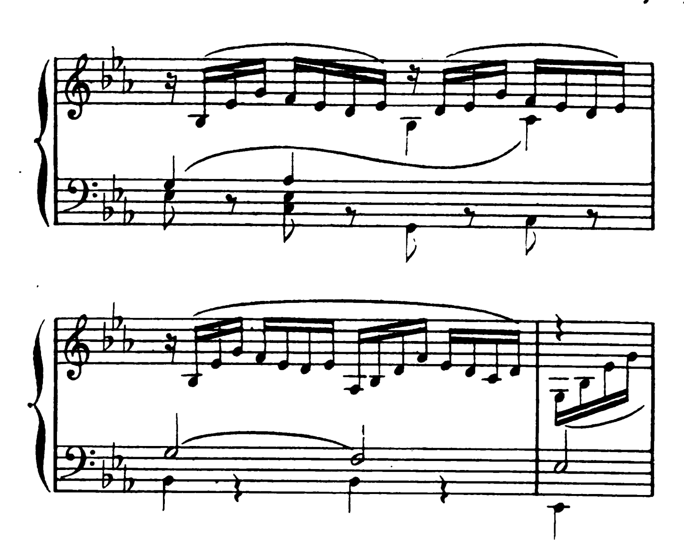
tion ou du récit, à la méditation ou à la prière. Prières en commun ou solitaires oraisons, la même piété, sincère et profonde, les anime toutes. « *Jérusalem, toi qui lapides les prophètes!* » Le triste et doux reproche, d'un tour et d'un rythme tout mendelssohnien, sort, ainsi qu'un soupir, du fracas, du chaos que font, en tombant ensemble sur Etienne expirant, les insultes et les coups.



Et lorsqu'il sera tombé lui-même, ayant rendu l'esprit, alors, autour de sa dépouille, que d'hymnes funèbres s'éléveront ! Ce sera d'abord un choral classique. Mais ce sera bientôt une des mélodies et, pour la soutenir, un des accompagnements d'orchestre où Mendelssohn est le plus lui-même et lui seul, s'il n'y est pas tout entier : une pure, vaste et noble courbe, qui s'abaisse et qui s'enfle tour à tour, pour tomber enfin d'une chute ménagée et sans violence ; avant le chant qui se déroule et s'épanche, ce sera une effusion non moins généreuse, non moins émouvante, l'unisson des vio-

loncelles, répandant sans l'épuiser le flot de leur tendresse et de leur mélancolie.





Ailleurs, dans *Elie*, les mêmes violoncelles accompagneront encore une autre plainte, une autre prière : celle du prophète incompris et méprisé de son peuple, comme l'Eternel qu'il annonça tant de fois en vain. Oh ! le tragique recours ! tragique avec une éloquence, une grandeur vraiment biblique, par tout ce qu'il exprime de découragement, de fatigue et d'amertume. Devant l'*Elie* de Mendelssohn, il est impossible de ne pas songer au *Moïse* de Vigny. De l'Horeb au Nebo, les deux sublimes voix — celle qui parle et celle qui chante — se répondent. Ployant sous la même tristesse, lourdes du même ennui, elles disent toutes deux des choses pareilles : l'effort inutile

et le génie méconnu, la détresse de l'âme, plus vide quand elle est plus vaste, et plus seule à mesure qu'elle s'élève plus haut.

Hélas ! je suis, Seigneur, puissant et solitaire.
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Chaque strophe du chef-d'œuvre poétique s'achève sur ce sombre refrain. Il pourrait servir d'épigraphe au moins à la première partie du chef-d'œuvre musical. Supérieurement beaux l'un et l'autre, la nature, ou l'ordre, et non le degré de la beauté, fait entre eux une différence ; la pensée ou l'idée l'emporte chez le poète-philosophe, et c'est le sentiment chez le musicien.

Le lyrisme de *Paulus* ou d'*Elie* est encore à demi dramatique. Mais dans les œuvres d'église de Mendelssohn, les traits de pur lyrisme abondent. Il en est, parmi ces œuvres, d'écrites *a cappella* (c'est-à-dire en style polyphonique et sans accompagnement). Ce style, observé parfois avec rigueur, souffre parfois aussi quelque tempérament. Certains effets, plus modernes, le rajeunissent et l'avivent sans le détruire ou seulement l'altérer. C'est l'originalité de la mélodie ou des accords. Dans le psaume XXII (*Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ?*) c'est la disposition, en un dialogue aussi sobre qu'émouvant, d'une voix seule et des autres voix.
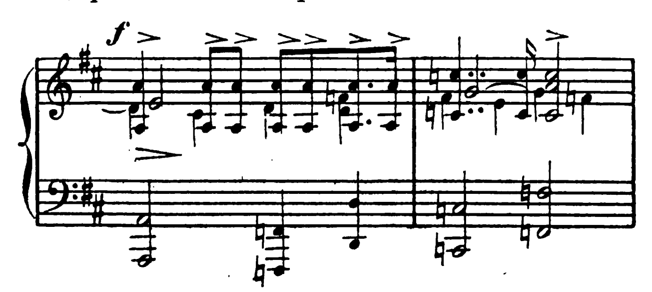
Les pièces que l'orgue accompagne ont un caractère plus libre et plus personnel. Il arrive cependant que sous la nouveauté de la forme, le fond classique affleure encore. Ainsi dans un *Ave Maria*, dont les deux premières mesures rappellent — où plutôt annoncent, car il est de la jeunesse de l'auteur, — le dernier thème du finale de la symphonie *Ecossaise*, les mots : *ora pro nobis* reviennent périodiquement comme une plainte : c'est une nuance de sentiment ou de sensibilité moderne. Mais ils se posent, les trois mots, sur une basse régulière et cheminant du même pas que marchent les basses du vieux Bach.
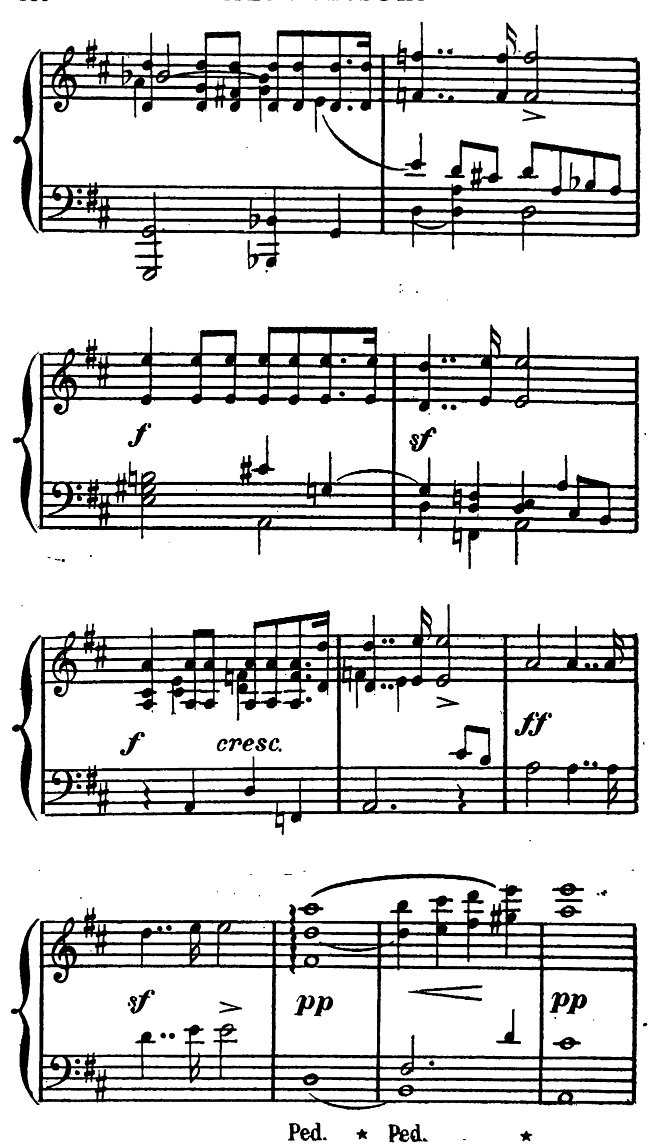
Rien de semblable dans le gracieux motet composé par l'étranger de vingt ans pour les moniales invisibles de la *Trinità dei monti.* Tout y respire une piété juvénile, féminine, et j'ajouterais volontiers italienne. « Madame », demandait Henri Heine, interrompant la page commencée, « ne sentez-vous pas l'odeur des tilleuls ? » Et vous aussi, qui lisez le suave cantique romain, si jamais par un beau soir d'avril, en revenant du Pincio, comme faisait Mendelssohn lui-même, vous avez gravi les degrés et passé le seuil du cloître fleuri, vous aussi, ne sentez-vous pas le parfum des orangers venir ou revenir à vous ?

Un autre ouvrage, et de plus longue haleine, exhale encore un souffle d'Italie : c'est le *Lauda Sion*. Nous en avons rappelé précédemment l'origine et l'occasion. En 1846, voulant célébrer le sixième centenaire de l'institution de la fête du *Corpus Dei* par une cantate écrite sur la célèbre séquence de saint Thomas d'Aquin, la ville de Liège ne craignit pas de s'adresser à un musicien de race israélite et de croyance protestante. Mais ce musicien était Mendelssohn. Il s'acquitta de sa tâche non seulement à son honneur personnel, à son honneur de grand artiste, mais à la gloire de la religion qu'il avait accepté de servir. Avec un désintéressement assez rare de l'esprit et du cœur, il soumit son génie au culte qui n'était pas le sien ; il se fit l'interprète d'un idéal et d'un mystère étranger. Un tel renoncement porta sa récompense et, jusque dans l'œuvre où Mendelssohn a tâché de s'oublier, il se montre un peu différent mais nullement au-dessous de lui-même. C'est ici, dans un tout autre genre, comme le pendant de la symphonie *Italienne*. Le grand musicien d'église allemand écrit cette fois pour l'église romaine. Il songe moins et nous fait moins penser à Bach et à Haendel qu'à Pergolèse et quelquefois même, de loin et de haut, à Rossini. Je ne sais quelle grâce nouvelle fleurit ses cantilènes et

quel rayon du Midi les échauffe. A ces titres divers, le *Lauda Sion* est une des œuvres les plus originales de Mendelssohn, celle où l'on peut le mieux apercevoir et suivre, dans son lyrisme religieux, un courant et comme une infiltration légère du sens catholique et latin.

Lyrique et pieux encore, vous plaît-il de retrouver ailleurs le Mendelssohn allemand? Ecoutez comment débute la symphonie de la *Réformation* : par quelles mystiques fanfares, qui s'espacent, ou s'étagent et se répondent. Les timbres, les modulations, l'enchaînement des tonalités et des accords, aboutissant à certaine formule de l'*Amen* liturgique de Dresde que reprendra plus tard le Wagner de *Parsifal*, je ne sais pourquoi je trouve en toute cette introduction quelque chose de vague et d'étrange, qui m'appelle et qui m'emporte au loin ; quelque chose, comme disait Rousseau d'un de ses paysages préférés, « quelque chose d'intéressant, qui m'affecte et qui m'attendrit ».




f
sf
f
cresc.
ff
sf
pp
pp
Ped. * Ped. *

Enfin l'*allegretto un poco agitato* de la Symphonie-Cantate me pénètre de la même émotion, pathétique et pieuse à la fois. Ici, nous l'avons déjà dit, le motif austère et le motif passionné se trouvent en présence. Et leur rencontre sans doute n'a rien de tragique, encore moins d'atroce comme les grands conflits beethoveniens. Mais, sans nous ébranler, cette crise légère nous émeut et, dans l'ordre du lyrisme en quelque sorte intime, de la vie sentimentale et religieuse, on peut douter si Mendelssohn a jamais rien écrit de plus personnel et de plus touchant.

* * *

Croyant, et même pieux ; tantôt mélancolique et passionné, (sous les réserves que nous avons faites), tantôt s'attachant davantage, soit aux modes légers et joyeux de la vie, soit à ses dehors magnifiques, Mendelssohn eut aussi, de bonne heure et toujours, le sentiment très vif et très profond de la nature. Etat d'âme et paysage, vous connaissez les deux termes de la fameuse équation. La musique de Mendelssohn est quelquefois l'un ou l'autre, quelquefois aussi l'un et l'autre en même temps.

On a dit cependant, et cet « on » ne parle pas à la légère : « Il est remarquable qu'un des musi-

ciens les plus descriptifs, (semble-t-il), de l'Allemagne, l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, de *Meeresstille*, de *Mélusine*, Mendelssohn, est un ennemi décidé de ce genre, et que cette antipathie le rend très injuste pour Berlioz et même pour Schubert : « Mettre en musique un poème descriptif me semble absurde », écrit-il à Mme de Pereira. « La foule de compositions qui existent en ce genre ne prouve pas contre moi, mais pour moi, attendu qu'il n'en est pas une que l'on puisse de bonne foi appeler bonne ». Il critique vertement le *Roi des Aulnes* de Schubert, où le musicien « essaie de rendre le bruissement des aulnes, les cris du bambin, le galop du cheval et tout ce fatras d'imitation matérielle... addition toute factice d'une peinture grossière[1] ».

Injuste assurément pour Schubert quand il le traite ainsi, Mendelssohn le fut peut-être moins — en quelques autres de ses écrits — pour Berlioz. Aussi bien cette dernière question est de celles que le temps nous manque ici de résoudre, ou seulement d'exposer. Mais c'est lui-même surtout que Mendelssohn, en cette occasion, paraît avoir méconnu : « Ennemi de ce genre », (le genre descriptif), il ne le fut assurément qu'en paroles, en paroles que ses œuvres, ses

1. M. Romain Rolland.
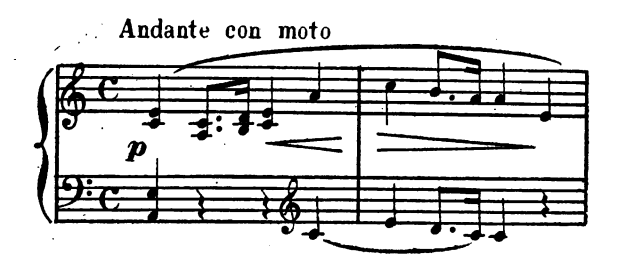
chefs d'œuvre même contredisent, ou plutôt réduisent à néant. « Un des musiciens les plus descriptifs de l'Allemagne », il ne « semble » pas que Mendelssohn le soit; il l'est en réalité, sans conteste. Wagner lui-même, injuste, injurieux à tant d'autres égards pour Mendelssohn, ne se contenta pas d'épargner en lui le musicien pittoresque : il l'honora. Il admirait, nous rapporte encore un de nos confrères, « le premier *allegro* et le *scherzo* de la symphonie *Ecossaise*, « où les thèmes populaires employés par l'auteur sont développés de merveilleuse façon ». Le maître de Bayreuth, dans ses entretiens intimes, conservés par MM. Dannreuther et de Wolzogen, désigna maintes fois Mendelssohn comme « un paysagiste de premier ordre ». « Il déclarait la *Grotte de Fingal* un chef-d'œuvre. L'opinion qu'il avait de Mendelssohn s'appuyait principalement sur les œuvres dont l'Ecosse avait fourni le sujet[1] ».

Pour inspirer le musicien descriptif, il n'était pas besoin d'un paysage extraordinaire : un détail pittoresque, et le plus humble, y pouvait suffire. En revenant d'Ecosse, à vingt ans, Mendelssohn s'arrêta quelques semaines à la campagne, près de Holywell, chez un riche proprié-
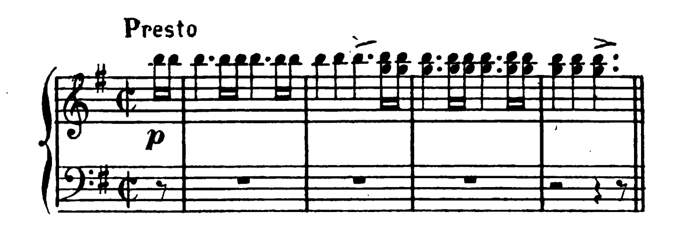
1. M. Maurice Emmanuel.

taire de mines qui l'avait invité. La famille Taylor, c'était le nom de ses hôtes, était nombreuse. Trois jeunes filles surtout en faisaient le charme et le sourire. Leur frère, qui pourtant n'entendait rien à la musique, un jour que Félix avait joué longtemps, disait, en se retirant, à ses sœurs : « Ce doit être un homme de génie ». Anne, Honora et Suzanne, elles, en étaient bien, sûres. Sans compter que cet homme de génie leur paraissait aussi le plus aimable des jeunes gens. Tous ces gentils vingt ans menaient ensemble une honnête, et libre, et joyeuse vie. Un soir, ayant trouvé chez un garde un misérable violon, Félix s'en empara et dans le bois, la nuit, debout auprès d'un feu de branchages, il tira du pauvre instrument des sons délicieux.
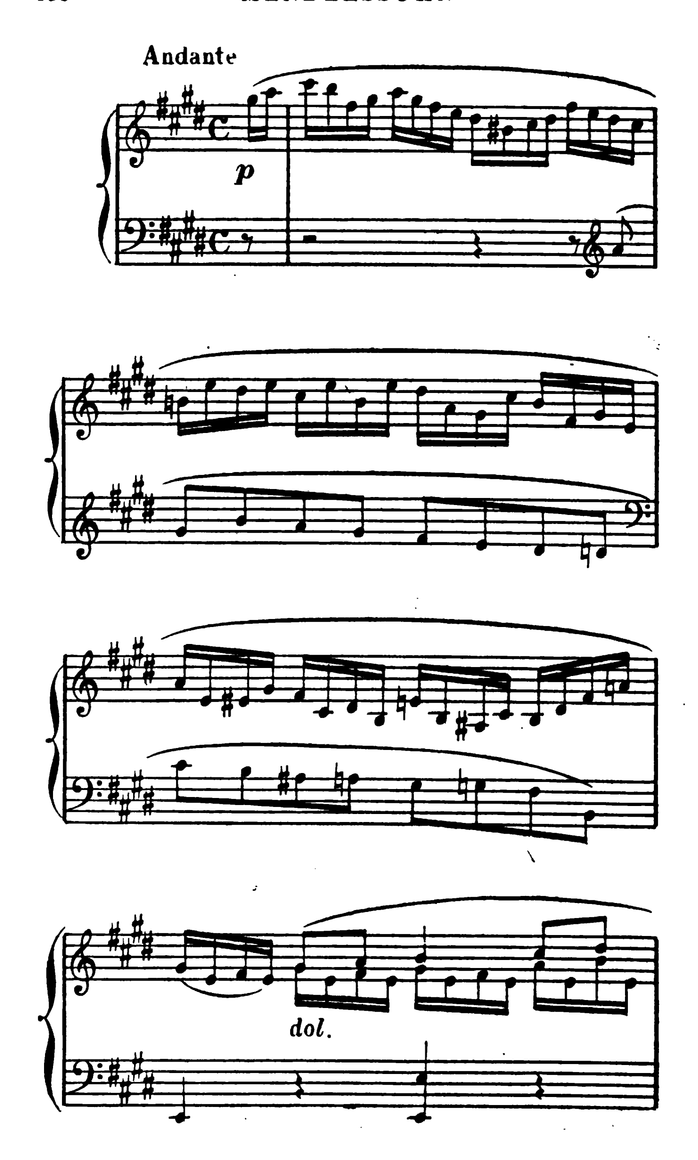
« Nous avions remarqué, rapporte encore le frère, à quel point les choses de la nature paraissaient lui suggérer de la musique ». C'est pour les trois sœurs qu'il composa les *Trois fantaisies ou caprices*, op. 16. Un bouquet d'œillets et de roses, que lui donna l'aînée, inspira la première pièce, dont le début ressemble à celui de la symphonie *Ecossaise*, et sur la marge de son manuscrit, comme pour comparer, Mendelssohn posa les fleurs.



Le *scherzo* (n° 2, en *mi* mineur), avec ses fanfares légères, eut pour prétexte, ou pour modèle, une plante grimpante, aux fleurs pareilles à de petites trompettes, dont Mendelssohn et la jeune Honora prétendaient que les Elfes devaient sonner en prenant leurs ébats.



Suzanne enfin se vit dédier, en souvenir d'un ruisseau qui traversait le parc et qu'ils aimaient, la dernière des trois pièces (*The Rivulet*), où dans quelques traits mélodiques, dans certaines sonorités, il semble qu'on respire déjà la fraîcheur et l'humide poussière de *Fingal*.


Andante
p
dol.

Passons maintenant aux paysages véritables. Deux symphonies de Mendelssohn — sur cinq — portent le nom d'un pays. Elles en reflètent l'aspect ou le visage. L'*Italienne*, qui s'achève par une *saltarelle*, commence par un *allegro* qui pourrait, comme l'ouverture de Berlioz, évoquer des visions de carnaval romain. Quant à l'*Ecossaise*, nous avons indiqué plus haut quelle part il convient d'y accorder à la mélancolie et au rêve. Mais le paysage aussi, le paysage historique même, y a sa place, la première peut-être, et de la nature, des apparences et des souvenirs des lieux, il semble ici que le sentiment procède, que l'élément sensible et l'élément idéal se fondent l'un dans l'autre au point qu'on ne les sépare plus. Mendelssohn écrivait d'Ecosse, le 30 juillet 1829 : « Nous sommes allés voir aujourd'hui le palais d'Holy Rood où la reine Marie a vécu, a aimé. Voici la petite chambre et l'escalier tournant... C'est là qu'ils sont montés, qu'ils se sont saisis de Rizzio... ils l'ont assassiné dans ce coin sombre. La chapelle a perdu sa toiture ; l'herbe, le lierre y pousse en abondance et devant l'autel écroulé, Marie fut couronnée reine d'Ecosse. Tout n'est que décombres et poussière; on voit le ciel à travers les ruines. Je crois bien avoir trouvé là aujourd'hui le commencement de ma symphonie *Ecossaise* ».

En écoutant un autre jour des joueurs de cornemuse, il trouva le *scherzo*, pareil à quelque *pibroch* joyeux. Et le reste, hormis l'*adagio*, se ressent encore d'impressions analogues. Le reste, c'est le second motif du finale, qui sonne comme un air de *bigpipe* sur la bruyère ; c'est la conclusion en forme de choral, mais d'un choral anglais. Nationale, ou locale, la symphonie en *la* mineur l'est à ce degré, que sous le ciel italien, deux ans à peine après l'avoir ébauchée, Mendelssohn se déclarait, nous le savons, incapable de la reprendre. « Il n'y a que la symphonie *Ecossaise*, écrit-il le 22 février 1831, que je ne peux pas encore bien attraper... Elle m'échappe à mesure que je crois la saisir. » Quelques semaines après : « Du 15 avril au 15 mai, c'est la plus belle époque de l'année en Italie. Qui donc oserait me faire un crime de ne pouvoir pas me reporter en imagination au milieu des brumes de l'Ecosse ! » Il ne s'y reporta que plus tard, quand il fut remonté vers le Nord, depuis longtemps et pour toujours. Alors, de ses visions retrouvées et de sa mélancolie revenue, il composa l'un de ses chefs-d'œuvre à la fois les plus pittoresques et les plus intérieurs. En le dédiant à la reine Victoria, Mendelssohn ne faisait qu'acquitter une dette et rendre à la souveraine ce qu'il avait reçu du pays.

La symphonie *Italienne* et l'*Ecossaise* elle-même ne sont en quelque sorte que des paysages particuliers. La musique de Mendelssohn en offre de plus généraux et qu'on pourrait appeler élémentaires. Deux éléments en effet, l'air et l'eau, ont trouvé dans le compositeur du *Songe* et de *Fingal* un de leurs admirables musiciens, et voilà peut-être ce qui donne à son œuvre descriptive le plus de valeur, et de grandeur aussi.

Le feu devait naturellement avoir sa place à la fin de l'oratorio d'*Elie*, étant, si j'ose dire, pour le héros ou le prophète, le principe et le mode même de son suprême transport. Il y brille en effet, il y rayonne, il y resplendit. Mais « la part du feu » n'est rien dans *Elie* auprès de celle de l'eau. Le début de l'oratorio nous montre

> Elie aux éléments parlant en souverain,
> Les cieux par lui fermés et devenus d'airain,
> Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée.

La suite nous fait entendre, et presque voir aussi, les cieux par lui rouverts et l'approche d'abord, puis la chute de l'ondée bienfaisante. Elle dure peu, ce n'est qu'une averse ; mais elle tombe en déluge. Tout Israël la salue d'une acclamation unanime, également imitative et pathé-

tique, de sorte que dans la polyphonie de l'orchestre unie à celle des voix, on sent, comme il fallait, se fondre les cieux et les cœurs, et ruisseler ensemble les torrents de la pluie et ceux de la joie.

« Que d'eau ! que d'eau ! » s'écriait, dit-on, le visiteur officiel d'une inondation fameuse. « Que d'eaux ! » au pluriel, et de combien de sortes, sous combien d'aspects, a déjà voulu figurer la musique ! Elle y a souvent réussi. « L'eau dans la musique », tel pourrait être sinon le titre, qui serait malheureux, mais le sujet d'une étude d'esthétique à la fois pittoresque et musicale. Elle commencerait, pour ne pas remonter plus haut, à la cantate de Bach : *Christ, unser Herr, zum; Jordan kam* (Le Christ, notre Seigneur, vint au Jourdain), où l'imitation des flots et des vagues d'un fleuve a paru si parfaite à l'un des récents commentateurs du maître, qu'il s'est demandé si vraiment certain accompagnement, signalé par lui, ne fait pas époque dans l'histoire de la musique descriptive[1].

La question ne se poserait même pas à propos de l'*andante* de la symphonie *Pastorale*. C'est une date, et sûrement glorieuse, que marque l'accompagnement — ou les accompagnements,

1. Voir M. Albert Schweitzer : *J.-S. Bach. Le musicien-poète;* 1 vol. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1905.

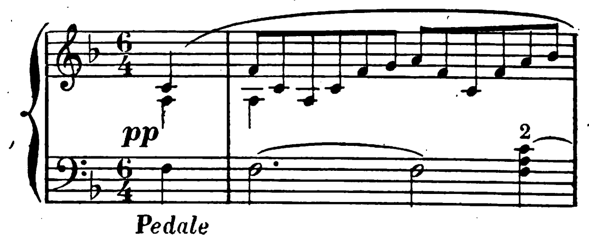
car ils sont de plus d'une sorte — de la *Scène au bord du ruisseau*. Schubert et Weber, après Beethoven, furent sensibles à la fraîcheur de l'onde, à sa transparence, (rappelez-vous la *Truite*), et parfois à son immensité. La « barcarolle » de Schubert s'appelle en réalité : « Pour chanter sur l'eau, *Auf dem Wasser zu singen* », et vraiment, autour et comme au flanc de la mélodie qui vogue et se balance, il semble bien que l'eau glisse, et se brise, et se joue.
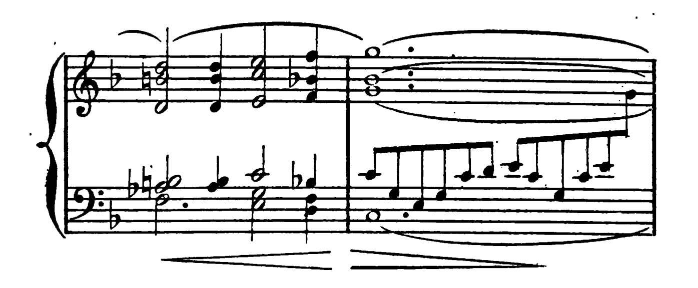
Obéron, a dit Berlioz, « perle allemande éclose dans l'huître britannique ». Cela signifie d'abord qu'*Obéron* fut représenté pour la première fois en Angleterre, et puis, que dans la beauté du chef-d'œuvre, comme en celle d'une perle, il revient une part à la mer. On parle toujours du charme aérien de la partition de Weber ; il n'en faudrait oublier ni la grâce, ni la splendeur marine : la barcarolle, et surtout le grand air de Rezia, l'adjuration la plus fière et la plus magnifique peut-être que jamais personnage lyrique ait adressée à l'Océan.

En cette galerie, que nous formons à la hâte, Berlioz lui-même, le Berlioz du *septuor* des *Troyens*, prendrait place. Plus tard, dans la musique de la mer, nous verrions celle des fleuves et des lacs venir en quelque sorte se jeter aussi. Le Rhin baignera le seuil de la Tétralogie wagné-

rienne, ce colossal édifice, et, dans la scène finale de la *Götterdämmerung*, il en emportera les derniers débris en son courant mélodieux. Là-bas enfin, sous des cieux pâles, au pays des longs hivers et des printemps qui se font attendre, quand le printemps pourtant sera venu, c'est au bord de l'étang que le musicien de « la Fille de neige » conduira son héroïne, et les plus ravissantes chansons de la *Sniegourotchka* ne s'élèveront peut-être pas de la terre, mais des eaux.

Ce chœur étrange, formé de voix limpides, et qui, depuis plus de deux siècles, chante, n'a pas eu de plus délicieux chorège que l'auteur de *Mélusine*, de la *Grotte de Fingal* et du *Calme de la mer*. Celui-là, comme le saint et le poète d'Assise, aurait pu nommer l'eau : ma sœur. Il écrivait à Rébecca, voyageant en Suisse : « Salue chaque noyer, chaque sapin, mais surtout les ruisseaux ». Nous l'avons vu tout à l'heure accorder à l'un d'eux un gracieux souvenir. Mais au fleuve allemand par excellence, au fleuve national et paternel, au *Vater Rhein*, Mendelssohn devait un plus magnifique hommage. Il le lui rendit en composant l'ouverture de *la Belle Mélusine*.





Mendelssohn avait entendu en 1833 l'opéra de ce nom composé par Kreutzer — à défaut de Beethoven — sur un poème de Grillparzer, que l'auteur de *Fidelio* avait accueilli, puis abandonné. L'ouverture déplut à Mendelssohn et le reste de l'ouvrage lui fit le même effet que

l'ouverture ; mais il admira fort la principale interprète, la Hähnel, surtout dans une scène où, comme Loreley, elle peignait ses longs cheveux de sirène. Sous le charme de cette vision, il écrivit son ouverture. « De toutes mes ouvertures, disait-il en 1836, c'est la plus intérieure ». Et il s'étonnait qu'un rédacteur de gazette musicale y eût pu voir « du corail rouge, des poissons verts, des palais enchantés et toutes les profondeurs de l'Océan ». C'était bien des choses sans doute ; mais nous pouvons nous étonner à notre tour de la définition donnée par Mendelssohn, et qu'il ait qualifié d' « intérieure » une œuvre dont le dehors, beaucoup plus que le dedans, fait l'intérêt et la beauté. Non pas que le sentiment, ou l'âme, en soit absente. Un thème dramatique y intervient, y exerce même sur le thème pittoresque une influence qui, pour ainsi parler, l'humanise. Alors on voit, on croit du moins voir le fleuve se teindre de mélancolie, frissonner d'inquiétude ou de crainte, et cela réunit une fois de plus, en un savoureux mélange, l'ordre ou le monde que nous sommes et celui que les choses sont. Le paysage pourtant l'emporte, et des deux courants, celui du fleuve est le plus fort. Mendelssohn lui-même, en dépit de lui-même, devait bien s'en rendre compte, quand il exprimait — dans une lettre, je crois — l'espoir

que son ouverture sentirait véritablement le poisson (*fischig*). Enfin puisque Wagner, plus tard, a pour ainsi dire établi tout le prélude — à son tour fluvial et rhénan — du *Rheingold*, sur le motif principal, à peine altéré, de l'ouverture de *Mélusine*, c'est donc qu'il a trouvé dans ce dessin, dans ce mouvement, dans cette couleur sonore, l'image et la ressemblance des eaux, et de ces eaux.

Mendelssohn aimait les ruisseaux et les fleuves. Mais l'Océan lui plaisait encore davantage. « La mer, écrivait-il, a toujours été et sera toujours pour moi la plus belle œuvre de la nature... J'éprouve une jouissance toujours nouvelle à contempler cette grande plaine liquide et nue. » Au début de l'ouverture de *Meeresstille*, il en a précisément représenté la surface unie et sans bornes. A la fin, avec une ivresse à demi webe-rienne et wagnérienne à demi, il a su rendre, après la « traversée heureuse », l'approche et l'abord de la terre aperçue, puis grandissante, enfin touchée et comme reconquise.

Dans le psaume *In exitu*, c'est encore un bel épisode, un beau tableau, sommaire mais puissant, que le passage miraculeux d'Israël. « *La mer vit et recula* », et l'orchestre, refluant comme elle, comme elle entrechoque ses vagues et découvre ses profondeurs.

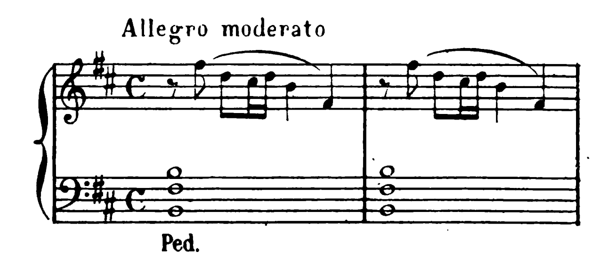
Mais, de tous les chefs-d'œuvre de la musique des eaux, pour la vérité comme pour la poésie, aucun n'est comparable à cette « marine » exquise : l'ouverture « pour une île solitaire », ou des *Nouvelles-Hébrides*, ou de la *Grotte de Fingal*.
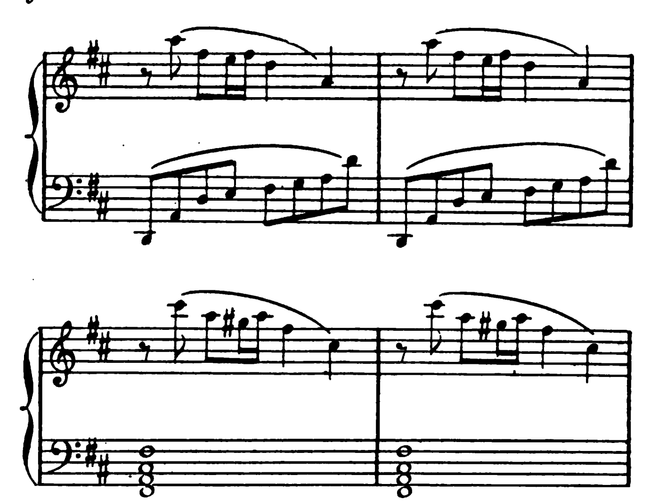
Nous avons déjà rapporté que Mendelssohn écrivit sur place, et d'après nature, le principal thème de son poème symphonique. « Le soir même, raconte Hiller dans ses *Souvenirs*, il alla, en compagnie de son ami Klingemann, faire visite à une famille écossaise. Dans le salon se trouvait un piano; mais hélas! c'était un dimanche. Il ne fallait donc pas espérer pouvoir faire de la musique ce jour-là, et Mendelssohn se trouva dans la nécessité d'user de toute sa diplomatie pour obtenir que l'instrument fût ouvert une seule minute, afin de permettre à Klingemann d'entendre le thème en question, véritable embryon de cette ouverture maîtresse et originale, que Félix devait terminer seulement quelques années plus tard à Düsseldorf. »

A Paris, il y travailla, mais sans parvenir à se contenter lui-même. « Je ne puis, écrit-il à Fanny, donner ici les *Hébrides*, parce que, comme je te l'ai écrit dans le temps, je ne les trouve pas suffisamment achevées. Le passage du milieu en *ré* majeur, *forte*, est très bête. Toute
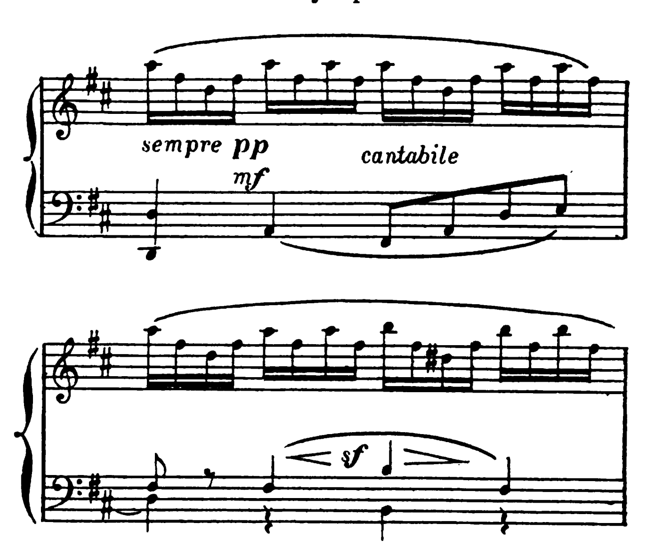
la modulation sent plus le contre-point que l'huile de poisson, les mouettes et la morue, et ce devrait être le contraire ». Ce fut le contraire à la longue, bien que peut-être il soit permis de trouver à cette musique de plus délicates senteurs. Et puis, et surtout, c'est moins à notre odorat qu'à nos yeux que, par un détour, elle s'adresse. Les sonorités ici deviennent visions plutôt que parfums.

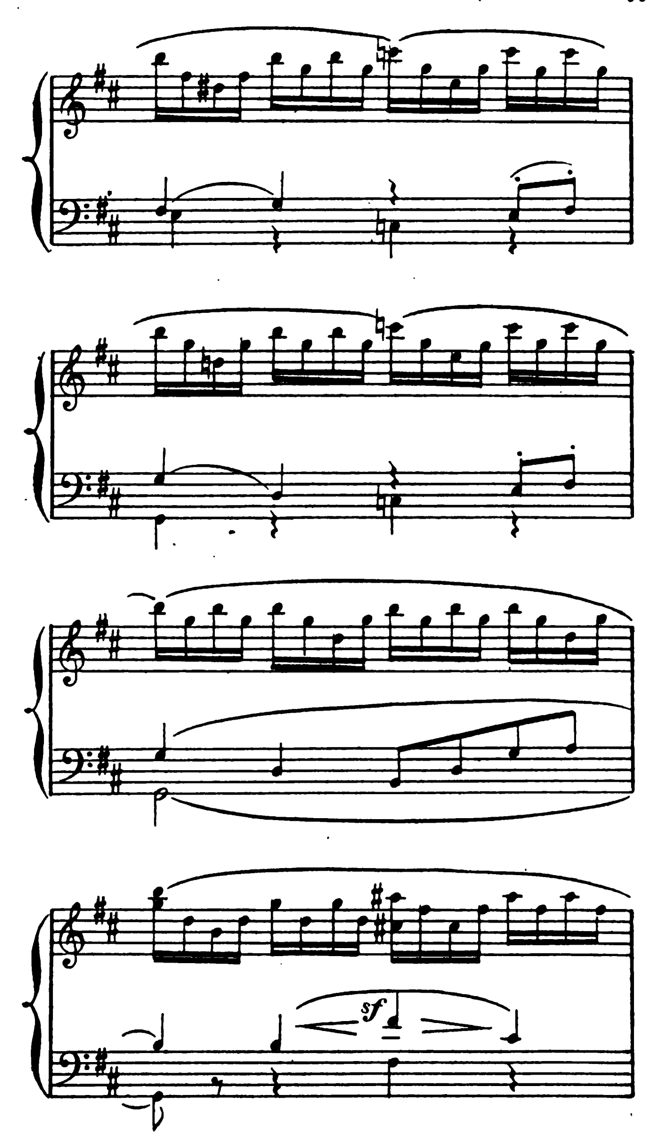
Descriptive, et descriptive avec autant de précision que d'ampleur, cette musique, avec autant d'originalité que de richesse, est aussi de la musique pure. Belle, d'une beauté relative — j'entends qui se rapporte aux objets qu'elle représente — elle est belle encore spécifiquement, et, de cette seconde façon, elle l'est tout entière, par chacun des éléments qui la constituent. Par les thèmes d'abord. Il sont deux ou trois, pas davantage. Le premier, et le principal aussi, tombe doucement, en volute légère, de la dominante sur la tonique, et s'y repose.

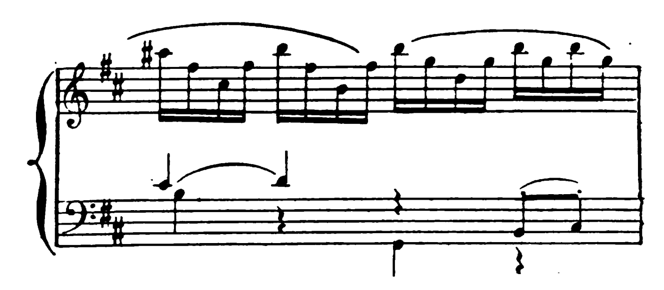




Le suivant, au contraire, monte des profondeurs à la surface et s'y épanouit.




sf



Derrière ces deux figures inverses, d'autres, plus élémentaires, et qui sont à peine des mélodies, frissons de violons, appels de trompettes, esquissent le fond ou le lointain. Les rythmes, qu'ils s'opposent ou se répondent, sont des modèles d'élégance alerte et moëlleuse tour à tour. Ici liées, piquées ailleurs, les notes quelquefois se multiplient et se précipitent; plus rares parfois, plus lentes et tenues longuement, on dirait qu'elles s'écoutent elles-mêmes. D'un bout à l'autre de la symphonie, les deux modes alternés, le majeur et le mineur, font se succéder les rayons et les ombres. Symphonie, avons-nous dit. En vérité cette ouverture en est une. Elle a, d'une symphonie, avec l'ordonnance et les proportions, avec le développement thématique, la diversité, la richesse instrumentale, et si *Fingal* est un chef-d'œuvre, autant que par le dessin et la forme, c'en est un par les timbres, autrement dit par la couleur des sons.

Mais cette symphonie est une image encore, ou plutôt un portrait : le portrait qui respire, qui parle et qui chante, des flots. Tout en est rendu : le mouvement, la voix et la lumière. Que dis-je, les mouvements divers, la lumière changeante et les innombrables voix. Il ne manque pas en cette marine un seul aspect, un seul détail, un seul incident de la vie de la mer, hormis sa violence et sa fureur. Voici les houles puissantes et les calmes courants ; voici les vagues plus courtes et plus légères, ayant à leur sommet une boucle d'écume. Voici le flux et le reflux éternels; puis, au sein même du mouvement et du bruit, des retraites cachées, des coins de silence et de paix se découvrent. Entre les trois noms que l'ouverture de Mendelssohn a portés, un seul décidément convient et même s'impose : la *Grotte de Fingal*. On reconnaît, au bruit de cette eau, qu'elle n'est pas libre, mais enfermée et captive; elle se meut entre des murailles et sous une voûte de rocher; tantôt elle frappe et tantôt elle caresse les parois de sa prison. De là tant de résonances et d'échos, et ces appels, et ces réponses de trompettes, que semblent jeter à travers les galeries fraîches les conques de nacre des dieux marins.

Par moments enfin, tant de beauté pittoresque se tourne et s'achève en presque humaine

beauté. On dirait que cette mer, comme nous, est vivante, qu'elle a non seulement son visage, mais son âme comme nous. Ame plaintive d'abord et de mélancolie, les premières notes n'étant que murmures et soupirs. Puis tout s'égaie et rit, tout s'enfle et se renforce, tout entre en mouvement et en joie. Il semble qu'à l'approche de l'homme, venu pour le contempler et le comprendre, pour se mêler à lui, l'Océan ait pris conscience de son être, et que celle-ci l'exalte et l'enivre. C'est le centre ou le sommet de la symphonie, l'apogée ou l'apothéose de l'un des éléments, de l'une des puissances de l'univers. Mais de nouveau tout décroît, tout s'apaise et s'attriste. Témoin trop fugitif de la gloire des flots et de leur allégresse, le jeune passant n'a fait que passer. Alors, en sa grotte sauvage et redevenue déserte, la mer reprend sa plainte éternelle, qui peut-être ne sera plus jamais entendue et plus jamais consolée.

Après l'eau, c'est l'air, ou la lumière, qui devait trouver en Mendelssohn un de ses plus subtils évocateurs. *Le retour au pays* (*Die Heimkehr aus der Fremde*), ce petit opéra-comique de famille, composé par le jeune Mendelssohn revenant d'Angleterre, contient un pittoresque lever de soleil. Un autre, beaucoup plus éclatant et grandiose, celui de la Symphonie-Cantate ou

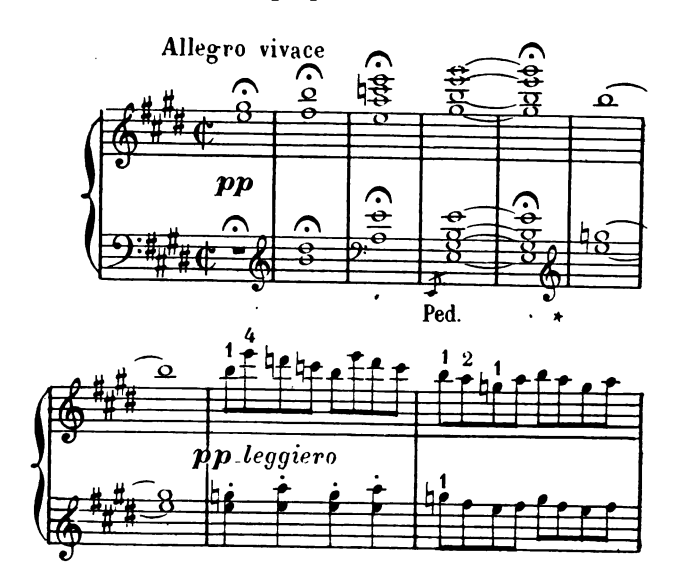
Lobgesang, unit à la vérité descriptive ou matérielle la beauté de l'allusion idéale et du symbolisme chrétien.

Quant à la *Nuit de Walpurgis*, œuvre de triple caractère, fantastique, religieuse et pittoresque, Mendelssohn écrivait de Paris en 1832 : « Mon ouverture (en *la* mineur) est terminée. Elle représente le mauvais temps. Une introduction, dans laquelle on sent la rosée et le printemps, est achevée également depuis quelques jours. » Le second épisode surtout compte parmi les plus gracieux paysages mendelssohniens. En passant de l'ouverture à l'introduction, la musique se détend et se dénoue, elle s'attiédit et se fond.

On ne respire guère que dans certaine musique russe (en telle page de la *Vie pour le Tzar* et, plus récemment, de la *Sniegourotchka*) cet air véritablement printanier, qui caresse, pénètre et attendrit.
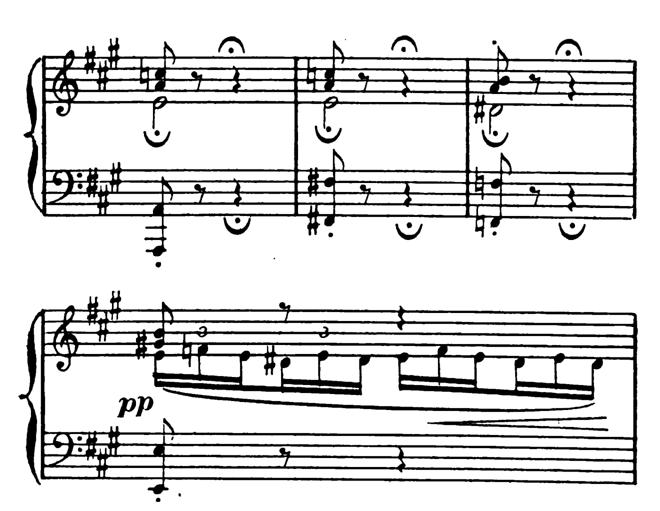
On ne respire nulle part, nulle part on ne sent, on ne voit, car elle y est même visible, l'atmosphère du *Songe d'une nuit d'été*. Ici tous les modes, toutes les manières d'être de l'air se reconnaissent, comme toutes celles de l'eau dans la *Grotte de Fingal*. La musique n'en avait pas encore noté comme dans les premiers accords de l'ouverture, le calme et l'immobilité, comme

dans les thèmes scintillants qui les suivent, le tremblement et la palpitation.



Rien non plus de pareil au *scherzo* n'avait été jusqu'alors entendu. Danse des elfes et des sylphes, a-t-on dit et redit à satiété, vol et bourdonnement aussi de mouches, d'abeilles et de libellules. Sans doute, musique des esprits ou des insectes de l'air ; mais surtout, et par là le sens du chef-d'œuvre s'élargit et s'élève, musique de l'air lui-même, de ses mouvements, de sa lumière et de sa chaleur, de ses poussières et de ses atomes, en un mot de sa vie et de son être tout entier.

Avant le duo, rien qu'en une seule note de flûte, grave, longuement tenue, et qui se soulève et s'abaisse tour à tour ; on croit voir s'étendre et se propager les ondes lumineuses avec les ondes sonores.



Qui dira tout ce que l'*allegretto agitato* signifie : s'il est un épisode sentimental et pathétique, ou seulement imitatif et pittoresque, ou tout cela peut-être, et s'il ne représente pas autant, sinon plus encore qu'une poursuite amoureuse, le souffle et la course du vent dans les bois.

Enfin le nocturne, par les mélodies, les rythmes et les sonorités, figure un autre aspect du paysage aérien. Après la vibration de l'air,

en voici le repos. Voici la nuit après le jour ; la nuit calme, mais la nuit claire, celle où

> L'étoile amoureuse,
> De sa lueur mystérieuse,
> Blanchit les tapis de gazon[1].

Le sens du nocturne, ou mieux la sensation qu'il procure est surtout dans ces derniers mots. « Musique octogone », disait, de je ne sais quelle musique, un illustre musicien. Et je n'entends pas très bien ce qu'il voulait dire. J'imagine plus aisément que la musique puisse être horizontale, et qu'après avoir, dans l'ouverture et le *scherzo* du *Songe*, semé des traits et des points brillants, elle se répande et s'étale, dans le nocturne, en nappes et comme en tapis de pâle lumière.

Je me souviens d'avoir vu jadis un paysage, admirable autant qu'indescriptible, de Turner. Chef-d'œuvre, à peu près informe, de coloris, il ne représentait rien que le vide ou le vague. Son heureux possesseur l'avait baptisé : l'Espace. Voilà justement ce que, dans un chef-d'œuvre aussi, non moins coloré, mais singulièrement plus formel, Mendelssohn a représenté par les sons. Musicien de l'eau tout à l'heure, il est ici le musicien de l'air. Ainsi, nous l'avons dit, mais

1. Lamartine, *Le Soir*.

il est bon, surtout en terminant, de le redire, la valeur pittoresque de son art se simplifie et s'accroît. Enfin, sur la musique marine de *Fingal*, la musique aérienne du *Songe d'une nuit d'été* possède un avantage singulier et peut-être unique : c'est d'avoir pour sujet la matière, ou l'élément qui forme la nature propre et la spécifique beauté de la musique elle-même.

Aussi bien, après avoir étudié le sentiment ou l'*éthos* du génie mendelssohnien, par quelle œuvre pourrait-on mieux conclure que par le *Songe d'une nuit d'été* ? Le lendemain de la première représentation à Potsdam, pendant l'automne de 1843, Fanny Hensel écrivait : « N'est-ce pas un privilège pour cet être chéri des dieux, que l'œuvre de sa jeunesse, celle qui a commencé sa gloire, la consacre aujourd'hui dans toute l'Allemagne ? En consultant nos souvenirs, hier, nous constations à quel point le *Songe d'une nuit d'été* s'est trouvé de tout temps l'hôte favori de la maison paternelle. Chacun des rôles a été lu et joué aux différents âges de notre vie. Aujourd'hui nous assistons au couronnement de l'œuvre ».

Comme l'œuvre, et par elle, l'artiste lui-même nous apparaît couronné. Elle inaugura sa carrière, et peu s'en faut — de quatre années seulement et de son dernier chef-d'œuvre, *Elie* —

qu'elle ne la termine. Les elfes ont enfermé dans le cercle étroit de leur vol ce bref et glorieux destin. Dans le *Songe* naturellement, et par le fait du sujet, la pensée chrétienne est absente, mais celle-là seulement. La passion et la sagesse, la mélancolie et le rêve ; ailleurs, un air de fête et de magnificence ; ailleurs encore, l'élégance et la grâce, une façon légère et brillante de prendre et de goûter la vie ; ailleurs enfin, partout, l'intelligence et l'amour de la nature, on peut affirmer qu'en ce peu de pages, hormis encore une fois l'idéal religieux, le trésor de cet art et de cette âme est contenu tout entier.

IV

LES ORIGINES ET L'INFLUENCE

Cet art, d'où venait-il, et qu'est-il devenu ? Quels maîtres avaient formé cette âme et quels disciples ont été par elle inspirés ?

Génie original et nouveau, Mendelssohn est en même temps un génie conservateur et classique. Pareil aux sages que vante sa chère Bible, *ambulat in lege Domini.* Il se meut, il s'avance même dans la loi, mais il s'y enferme. On comprend que les Anglais l'aient aimé. Gounod disait volontiers aux artistes :

« Jamais de bornes, mais toujours des bases ». Mendelssohn a reculé les unes, sans abandonner les autres et surtout sans les ébranler.

La base la plus large et la plus ferme où s'appuie et s'élève une partie de son œuvre, c'est l'œuvre de celui qu'il appelait « le vieux de la montagne », Jean-Sébastien Bach. Là plongent des racines, de là sort une tige, qui devait, à la vérité, porter de nouvelles fleurs.

Autant que de Bach, Mendelssohn eut assurément l'intelligence et peut-être l'amour de Beethoven. L'un des premiers parmi les pianistes, il inscrivit sur ses programmes les deux plus grands concertos du maître (en *sol* majeur et en *mi* bémol), ainsi que les dernières sonates, contemporaines de sa propre jeunesse. Interprète adolescent de ces chefs-d'œuvre suprêmes, le musicien et le virtuose qu'il était n'y trouva rien d'obscur ou de difficile seulement. Par l'esprit et par l'exécution, tout de suite il s'en rendit maître. Pourtant, rien ou presque rien de Beethoven n'a passé en lui : ni la forme, ni le fond ; ni l'idée, et le développement de l'idée ; ni l'idéal, ce mode grandiose, héroïque de l'être, où revient et se rapporte tout sentiment, toute passion de Beethoven, sa joie aussi bien que sa douleur.

Sur l'œuvre de Mendelssohn, au moins sur

quelques pages de son œuvre, sur telle ou telle mélodie, en particulier au moment où elle tombe et meurt, on verrait plutôt flotter le sourire, tendre et mélancolique, de Mozart. Les trois fées, ou, comme dit le texte allemand, les trois « dames » de la *Zauberflöte* semblent un peu des sœurs aînées de Titania, et dans les dernières mesures du *scherzo*, dans l'accompagnement du *duetto* du *Songe*, une « flûte magique » aussi a soupiré.

S'il est un autre musicien, dont la musique de Mendelssohn — je parle surtout ici de sa musique pour piano — porte plus souvent la marque, c'est celui du « Mouvement perpétuel » et du *Concertstück*. Il y a dans les concertos de Mendelssohn, dans ses Caprices, avec ou sans orchestre, en un mot dans ses pièces de fantaisie, un genre de virtuosité pianistique, une surabondance de notes et jusqu'à de certains traits que Weber a pratiqués le premier.

On peut trouver aussi quelque rapport entre la musique d'*Obéron* et celle du *Songe*. Mais il semble que dans ce cas particulier Mendelssohn se rencontre avec Weber, beaucoup plus qu'il ne procède de lui. Je vois ou plutôt j'entends bien que la dernière phrase, très ralentie, un peu traînante, de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* ressemble par le mouvement, par le

rythme, et même note pour note, à la fameuse barcarolle d'*Obéron*. Mais il ne faut pas oublier que cette ouverture date de l'été de 1826 et qu'*Obéron* avait été représenté pour la première fois à Londres, au printemps de la même année, deux mois à peine avant la mort de Weber. Il est peu vraisemblable que Mendelssohn ait connu si tôt, en Allemagne, l'opéra de son illustre compatriote. — Oui, répondra-t-on, mais l'ensemble de la partition du *Songe* est postérieur d'une quinzaine d'années à l'ouverture, et par conséquent *Obéron* a pu l'inspirer. Nous répliquerons alors que cet ensemble se rapporte avec une fidélité singulière et vraiment admirable à cette ouverture même, rien qu'à cette ouverture, qu'il y était en puissance, et que d'elle seule il s'est déduit et dégagé. Comment donc expliquer cette coïncidence thématique? Libre aux partisans de la télépathie d'y trouver la trace d'une communication mystérieuse, d'un charme ou d'un secret de féerie, laissé par le musicien mourant d'*Obéron* au jeune musicien du *Songe d'une nuit d'été*.

S'il y a, chez un certain Mendelssohn, un souvenir de Weber, un soupçon de Mozart, c'est à l'école de Haendel quelquefois, et toujours à celle de Bach, que s'est formé le Mendelssohn religieux. Il écrivait à Edouard Devrient. « Que mes

compositions aient quelque ressemblance avec celles de Sébastien Bach, je n'y puis rien, car je les ai écrites ligne pour ligne sous mon impression du moment, et si les paroles m'ont impressionné de la même manière que le vieux Bach, je n'en dois être que plus content; car tu ne penses pas, j'imagine, que je copie ses formes sans mettre rien dedans. Un travail aussi vide me répugnerait à tel point, que je ne pourrais pas écrire un seul morceau jusqu'au bout ».

Il ne s'abusait pas. Les formes les plus classiques, les plus scholastiques même, le musicien de *Paulus* et d'*Elie* ne les copia jamais pour ainsi dire à vide, et quant à ce qu'il y introduisit de personnel et de nouveau, c'est justement ce que nous avons essayé, dans l'étude que nous achevons, d'analyser et de définir.

Cet élément original, et par où Mendelssohn est lui-même, à qui l'a-t-il transmis? Chez qui, durant soixante ans écoulés depuis sa mort, peut-on le reconnaître et le suivre? Autrement dit, ayant indiqué les origines de Mendelssohn, où trouverons-nous son influence?

Schumann d'abord, qui diffère de Mendelssohn par bien des endroits et par d'autres le dépasse, Schumann lui doit au moins le germe de son romantisme et de son lyrisme ardent. Quelques

œuvres, (assez rares), de Mendelssohn, comme le premier *allegro* de ses deux trios pour piano et cordes, comme une demi-douzaine de ses *lieder* ou de ses *Romances sans paroles*, annoncent ou préparent la pensée de Schumann et sa passion. Le maître de Zwickau sans doute éliminera les restes de la tradition et du classicisme. Le trouble qui n'avait qu'effleuré Mendelssohn l'agitera, lui, jusqu'au fond et tout entier. L'inquiétude passagère de l'un deviendra chez l'autre une constante angoisse, qui le jettera parfois presque dans l'égarement et la fureur. Il n'en est pas moins vrai que, le premier, de sa main délicate et fraîche, Mendelssohn a touché certaine corde, qui, sous la main fiévreuse et frénétique de Schumann, manquera plus d'une fois se briser.

Mendelssohn, on le sait, fut ou devint odieux à Wagner. Mais il ne lui fut point étranger. Où donc, sinon dans les premières mesures de la symphonie *Ecossaise*, Wagner a-t-il pris la mélodie admirable de gravité, de noblesse et de mélancolie, qui fait le fond ou la trame du dialogue entre Brunnhilde et Siegmund, au second acte de la *Walkyrie* ? Et le Rhin, le Rhin allemand, où donc, avant le prélude du *Rheingold*, où donc, sinon dans l'ouverture de *Mélusine*, l'Allemagne avait-elle déjà cru le voir et l'entendre couler ?

Il n'est pas jusqu'à certain épisode du *Lobgesang*, où le veilleur mystique n'annonce l'approche de la lumière comme un jour Kurwenal saluera la voile du navire qui ramène Iseult à Tristan. L'analogie est frappante entre les deux mouvements dramatiques, entre certains détails d'harmonie ou de modulation; ce sont des ardeurs égales et de semblables transports. Cela prouve bien, n'en déplaise à ceux que jadis on nomma les « athées de l'expression », que la musique exprime quelque chose, et que, ce quelque chose restant le même, il arrive que les musiciens les plus divers le traduisent de la même façon. Et cela fait voir aussi qu'envers le musicien de la symphonie *Ecossaise*, de *Mélusine* et de la Symphonie-Cantate, celui de la *Walkyrie*, du *Rheingold* et de *Tristan* ne fut pas seulement injuste, mais ingrat.

Nous lui témoignerons — c'est nous Français que je veux dire — avec plus d'équité, plus de reconnaissance. J'en sais deux parmi les nôtres, et non des plus petits, qui lui doivent quelque chose d'eux-mêmes. Au style religieux ou sacré, mais surtout à la manière pittoresque ou descriptive de M. Saint-Saëns, un Mendelssohn peut-être n'est pas complètement étranger. En écoutant la *Danse Macabre*, il arrive que l'on pense au *scherzo* du *Songe*. On pourrait suivre la

comparaison dans l'ordre de la musique pour le piano seul, ou pour le piano que l'orchestre accompagne. Nous ne parlons, ou nous ne parlerions pas ici des concertos de M. Saint-Saëns, mais de ses pièces plus courtes, plus légères et plus libres. Alors, dans le *Scherzo* pour deux pianos par exemple, ou dans le *Wedding-Cake*, il serait aisé de retrouver, sous des formes plus modernes et plus raffinées sans doute que celles de Mendelssohn, le même *brio*, la même élégance et la même volubilité.

Gounod enfin, Gounod plus que tout autre, a subi l'influence ou le charme mendelssohnien. Il a reçu de Mendelssohn cette « longueur de grâce », comme nous disions plus haut, qui caractérise le cours et surtout la chute de sa mélodie. Pour citer une période musicale de Gounod qui se développe et s'achève à la manière de Mendelssohn, il ne s'agirait que de choisir. Et l'on verrait ensuite qu'après le progrès et la cadence, la répétition ou la reproduction de la phrase leur est commune à tous deux aussi. Nous voulons parler — et nous en avons parlé déjà — de ce retour thématique, symétrique, à des niveaux ou à des étages différents, que dans le jargon de notre métier, sinon de notre art, on nomme la « rosalie ».

Entre Mendelssohn et Gounod, le Gounod

profane et surtout peut-être sacré, la rencontre mélodique, harmonique, rythmique est fréquente. On donnerait vingt exemples d'une ressemblance qui va parfois jusqu'à la similitude. *Gallia*, cette patriotique élégie, est parfois un écho des tendres reproches que le musicien d'*Elie* adressait à Jérusalem. Ouvrons cette même partition d'*Élie*, ou celle de *Paulus*, et nous en verrons jaillir la « source délicieuse » de piété et d'amour, où viendra boire à longs traits le musicien de *Rédemption* et de *Mors et Vita*. Sur les vers d'*Athalie* (*D'un cœur qui t'aime*), Gounod et Mendelssohn ont écrit, l'un un duo, l'autre un trio, l'un et l'autre à peu près le même cantique. Certain prélude d'orchestre de *Mireille*, avant le *Val d'Enfer*, rappelle de très près un *scherzo* pour piano de Mendelssohn (en *fa dièze* mineur). Enfin, si c'est exactement à travers les premiers et les derniers accords de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, que Marguerite, comme en songe elle-même, apparaît pour la première fois au vieux Faust, on doit bien reconnaître — et Gounod ne s'en fût pas cru diminué — que l'influence de Mendelssohn est l'un des éléments fournis par le génie de l'Allemagne au génie du musicien français.

V

CONCLUSION

Lui-même, le musicien allemand, où donc, en le quittant, allons-nous le placer, le laisser pour jamais ? Dans la région des idées claires et fines, des sentiments comme des sensations délicates et des passions tempérées. Il a dit rarement des choses sublimes ; parfois il en a dit de hautes, de nobles, et très souvent d'exquises. Mais parce qu'il n'en a jamais dit d'obscures, encore moins d'inintelligibles, on affecte de le dédaigner aujourd'hui.

Pour venger autrefois d'une pire injustice des maîtres qu'il estimait plus grands que lui, Mendelssohn écrivait dans une de ses lettres : « Est-ce que ces manières orgueilleuses et déplaisantes de la nouvelle école, avec son ignoble cynisme, ne vous révoltent pas comme moi ? N'êtes-vous pas comme moi d'avis, que la première condition pour être artiste, c'est de respecter la grandeur, de s'incliner devant elle et de lui rendre hommage, au lieu de chercher à éteindre les grands flambeaux, pour que les petites chandelles aient un peu plus d'éclat... ?

« Et n'est-ce pas pitié de voir que tous ces

gens-là, avec leurs grands airs méprisants, sont incapables, en fin de compte, de produire autre chose que des imitations de telle ou telle individualité marquante et ne se doutent même pas de ce qu'est cette puissance créatrice, libre et féconde, qui nous donne des chefs-d'œuvre sans s'inquiéter de personne, ni de l'esthétique, ni de la critique, ni de rien au monde? »

Eh bien! pour achever de parler de Mendelssohn, empruntons-lui son langage. Défendons-le par ses propres armes. Sans être parmi les plus grands, il est tout de même un flambeau. Dussent les petites chandelles y perdre leur dernière lueur, n'en laissons pas éteindre la clarté.

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE MENDELSSOHN

L'œuvre de Mendelssohn, comprenant cent dix-huit numéros, plus vingt-quatre pièces sans chiffre, a été édité par la maison Breitkopf et Haertel, de Leipzig. Les mêmes éditeurs en ont dressé deux catalogues : l'un par numéros, l'autre par catégories ou par genres. Le premier pèche et, pour ainsi dire boîte par quelque endroit. Les œuvres publiées du vivant de Mendelssohn s'arrêtent au n° 73. Les autres, dont plusieurs célèbres, sont posthumes. Exécutées ou non, l'auteur avait jugé nécessaire de les retenir ou de les réserver, pour les revoir et les corriger encore avant de les publier. Il en résulte qu'elles ont pris place dans le catalogue, à la suite, et non point à leur date. Cela crée entre l'ordre numérique et l'ordre chronologique une sorte d'équivoque ou de contradiction.

Nous ne transcrivons ici, d'après Breitkopf et Haertel, que le catalogue par catégories.

MUSIQUE POUR ORCHESTRE

1re SYMPHONIE en *ut* mineur, op. 11.
2e SYMPHONIE-CANTATE (*Lobgesang*) en *si* bémol, op. 52.
3e SYMPHONIE en *la* mineur, op. 56.
4e SYMPHONIE en *la* majeur, op. 90.
5e SYMPHONIE, (*Réformation*), op. 107.

OUVERTURE du *Songe d'une nuit d'été*, op. 21.
— de la *Grotte de Fingal*, op. 26.
— du *Calme de la mer et de l'heureux voyage*, op. 27.
— de la *Belle Mélusine*, op. 32.
— de *Ruy Blas*, op. 95.
— des Trompettes (*Trompeten-Ouverture*). op. 101.
MARCHE FUNÈBRE en *la* mineur, op. 103.
MARCHE en *ré* majeur, op. 108.

POUR VIOLON AVEC ORCHESTRE

CONCERTO, op. 64.

POUR VIOLONCELLE ET PIANO

ROMANCE SANS PAROLES, op. 109.

MUSIQUE DE CHAMBRE

a. *Pour instruments à cordes.*

OCTETTE pour 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, op. 20.
1re QUINTETTE pour 2 violons, 2 altos et 1 violoncelle, op. 18.
2e QUINTETTE pour 2 violons, 2 altos et un violoncelle, op. 87.
1er QUATUOR pour 2 violons, alto et violoncelle en *mi* bémol, op. 12.
2e QUATUOR en *la* mineur, op. 13.
3e QUATUOR en *ré* majeur }
4e QUATUOR en *mi* mineur } op. 44.
5e QUATUOR en *mi* bémol majeur }
6e QUATUOR en *fa* mineur, op. 80.
7e QUATUOR (andante, scherzo, caprice et fugue), op. 81.

b. *Pour piano et instruments à cordes.*

SEXTUOR pour piano, violon, 2 altos, violoncelle et contrebasse, op. 110.
1er QUATUOR pour piano, violon, alto et violoncelle en *ut* mineur, op. 1.

2e QUATUOR pour piano, violon, alto et violoncelle, en *fa* mineur, op. 2.
3e QUATUOR pour piano, violon, alto et violoncelle, en *si* mineur, op. 3.
1er GRAND TRIO pour piano, violon et violoncelle, en *ré* mineur, op. 49.
2e GRAND TRIO pour piano, violon et violoncelle, en *ut* mineur, op. 66.
SONATE pour piano et violon, en *fa* mineur, op. 4.
— pour piano et violoncelle, en *si* majeur, op. 45.
— pour piano et violoncelle, en *ré* majeur, op. 58.
VARIATIONS concertantes pour piano et violoncelle, en *ré* majeur, op. 17.

POUR INSTRUMENTS A VENT

OUVERTURE en *ut* majeur, op. 24.
DEUX MORCEAUX DE CONCERT pour clarinette et cor de basset, op. 113 et 114.

POUR PIANO

a. *Pour piano avec orchestre.*

1er CONCERTO en *sol* mineur, op. 25.
2e CONCERTO en *ré* mineur, op. 40.
CAPRICE BRILLANT en *si* mineur, op. 22.
SÉRÉNADE ET ALLEGRO GIOJOSO, en *ré* majeur, op. 43.
DUO CONCERTANT (en collaboration avec Ignace Moschelès) sur la *Marche bohémienne* de *Préciosa*, pour deux pianos et orchestre.

b. *Quatuors, trios, etc.* (voir Musique de chambre).

c. *Pour piano à quatre mains.*

ANDANTE ET VARIATIONS, en *si* majeur, op. 83.
ALLEGRO BRILLANT, en *la* majeur, op. 92.

d. *Pour piano seul.*

Feuillet d'album (romance sans paroles), en *ré* mineur, op. 117.

Andante cantabile et Presto agitato, en *si* mineur.

Capriccio, en *fa* dièze mineur, op. 5.

— en *ré* majeur, op. 118.

3 caprices, en *la* mineur, en *mi* majeur, en *si* mineur, op. 33.

7 morceaux caractéristiques, op. 7.

Etude et Scherzo, en *fa* mineur.

Fantaisie, en *mi* majeur, op. 15.

3 fantaisies ou Caprices, en *la* majeur, *mi* majeur, *mi* mineur, op. 16.

Fantaisie, en *fa* dièze, mineur, op. 28.

Chant de gondolier, en *la* majeur.

Pièces enfantines, op. 72,

6 romances sans paroles, 1er cahier, op. 19.

— — 2e cahier, op. 30.

— — 3e cahier, op. 38.

— — 4e cahier, op. 53.

— — 5e cahier, op. 62.

— — 6e cahier, op. 67.

— — 7e cahier, op. 85.

— — 8e cahier, op. 102.

Prélude et fugue, en *mi* mineur.

6 préludes et 6 fugues, op. 35.

Rondo capriccioso, en *mi* majeur, op. 14.

Scherzo, en *si* mineur.

Scherzo a capriccio, en *fa* dièze mineur.

Sonate, en *mi* majeur, op. 6.

— en *sol* mineur, op. 105.

— en *si* majeur, op. 106.

17 variations sérieuses, op. 54.

Variations, en *mi* bémol, op. 82.

— en *si* bémol majeur, op. 83.

2 pièces pour piano en *si* majeur et en *sol* mineur.

POUR ORGUE

3 PRÉLUDES ET FUGUES, op. 37.
6 SONATES, op. 65.

MUSIQUE DE CHANT

a. *Oratorios, cantates, psaumes et autres grandes œuvres vocales.*

PAULUS, oratorio, op. 36.
ELIAS, oratorio, op. 70.
CHRISTUS, oratorio inachevé, récitatifs et chœurs, op. 97.
MUSIQUE pour *Antigone*, de Sophocle, op. 55.
— pour *Athalie*, de Racine, op. 74.
— pour *Œdipe à Colone*, de Sophocle, op. 93.
— pour le *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, op. 61.
LAUDA SION, op. 73.
LOBGESANG (symphonie-cantate), op. 52.
LA PREMIÈRE NUIT DE WALPURGIS, ballade, op. 60.
AUX ARTISTES, chant de fête sur un poème de Schiller, op. 68.
2 CHŒURS RELIGIEUX, pour voix d'hommes, op. 115.
CHANT DE FÊTE, pour le centenaire de l'invention de l'imprimerie.
HYMNE pour soprano, avec chœur et orgue.
— pour contralto, avec chœur et orchestre, op. 96.
3 MORCEAUX DE MUSIQUE D'ÉGLISE, pour soli et chœurs, op. 23.
KYRIE ELEISON (double chœur).
2 CHANTS RELIGIEUX, pour une voix avec accompagnement de piano, op. 112.
3 CHANTS RELIGIEUX, pour contralto, chœur et orgue.
3 MOTETS pour voix de femmes, op. 39.
3 MOTETS pour soli et chœur, op. 69.
PSAUME 115, pour soli, chœur et orchestre, op. 31.
— 42, pour chœur, op. 43.
— 95, pour chœur, op. 46.
— 114, pour soli, chœur et orchestre, op. 51.

PSAUME 2, pour chœur et soli }
— 43, — — } op. 78.
— 22, — — }
— 98, soli, chœur et orchestre, op. 91.
6 VERSETS, pour soli et chœur, op. 79.
CHANT FUNÈBRE, pour chœur mixte, op. 116.
TU ES PETRUS, pour chœur à cinq voix et orchestre, op. 111.
DONNE-NOUS LA PAIX, prière pour chœur et orchestre.
UN CHŒUR pour l'office du soir (bénédiction).

b. *Opéras.*

LES NOCES DE GAMACHE, opéra-comique en 2 actes, op. 10.
LE RETOUR AU PAYS, comédie avec chants en un acte, op. 89.
LORELEY, fragments d'un opéra inachevé, op. 89.

c. *Musique vocale de concert.*

AIR DE CONCERT, pour une voix seule avec orchestre, op. 94.

d. *Chants à plusieurs voix.*

I. — Pour soprano, contralto, ténor et basse.

6 LIEDER, op. 41.
— op. 48.
— op. 59.
— op. 88.
4 LIEDER, op. 100.

II. — Pour quatre voix d'hommes.

2 CHŒURS RELIGIEUX, op. 115.
6 LIEDER, op. 50.
4 LIEDER, op. 75.
4 LIEDER, op. 76.
ERSATZ FUR UNBESTAND.

III. — Pour deux voix.

6 LIEDER, op. 63.
4 LIEDER, op. 77.
3 LIEDER POPULAIRES.

e. *Pour une voix avec accompagnement de piano.*

12 CHANTS (en 2 cahiers), op. 8.
12 LIEDER, — op. 9.
6 CHANTS, op. 19.
— op. 34,
6 LIEDER, op. 47.
— op. 57.
— op. 71.
3 CHANTS pour voix grave, op. 84.
6 CHANTS, op. 86.
— op. 99.
LA COURONNE DE FLEURS.
LES PLAINTES DE LA JEUNE FILLE.
L'ADIEU DU MARIN.
CHANT DE MORT DU BOÏARD.
WARNUNG VOR DEM RHEIN.
2 ROMANCES.
2 CHANTS pour voix grave.
2 CHANTS.
2 CHANTS RELIGIEUX.

BIBLIOGRAPHIE

Nous nous bornerons à citer ici les principaux ouvrages que nous avons consultés.

BARBEDETTE (H.). *Félix Mendelssohn-Bartholdy, sa vie et ses œuvres*. 1 vol. Paris, 1868 (*Au Ménestrel*).

DEVRIENT (Ed.). *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig, bei Weber

GROVE (G.). *A dictionary of music and musicians*, art. *Mendelssohn*.

HILLER (Ferdinand). *Félix Mendelssohn-Bartholdy* (Lettres et souvenirs). Traduction de F. Grenier. Paris, chez Baur.

HENSEL (Séb.). *Die Familie Mendelssohn* (1729-1847). 3 vol. Berlin, bei Behr.

LAMPADIUS (Dr W. A.). *Félix Mendelssohn-Bartholdy*. 1 vol. Leipzig, bei Leuckart, 1886.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Félix). *Reisebriefe* (1830-1832). *Briefe* (1833-1847) hrsg. von Paul Mendelssohn-Bartholdy.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Félix). *Briefe an Ignaz und Charlotte Moschelès*. Leipzig, 1888.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Dr Karl). *Goethe und Mendelssohn*. 1 vol. Leipzig, bei Hirzel.

Lettres inédites de Mendelssohn, traduites par A. A. Rolland. Paris, Hetzel.

REISSMANN (Aug.). *Félix Mendelssohn-Bartholdy, sein Leben und seine Werke*. Berlin, bei Guttentag.

RIEMANN (Hugo). *Dictionnaire de musique*, trad. franç. de M. G. Humbert, art. *Mendelssohn*. 1 vol. Paris, Perrin et Cie.

SCHUMANN (Robert). *Ecrits sur la musique et les musiciens*, traduits par M. H. de Curzon. Paris, Fischbacher.

E. SERGY. *Fanny Mendelssohn, d'après les mémoires de son fils*. Paris, Fischbacher, 1888.

WOLFF (Ernst). *Mendelssohn*. Berlin, 1906. « Harmonie » (Verlaggesellschaft für Literatur und Kunst).

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

